КАТ… …ИТЕТ
Б… …КА
Інв. № 1072549

УДК 792.027(075.8)

Ч-169 Д. Чайковський. Шляхи розвитку режисури як професії –
К.: Дух і Літера, 2013. – 672 с.
ISBN 978-966-378-287-4

Коли і як виникла професія «режисер»? Хто виконував його функції в різні театральні епохи? Як еволюціонувала ця професія впродовж XX століття? І яке місце українського театру в європейському театральному житті?

Ці та інші питання висвітлює автор даної роботи.

Книжка зацікавить як фахівців, так і всіх, хто цікавиться історією та розвитком театральної культури.

Видавці:
Костянтин Сігов, Леонід Фінберг

Упорядник та редактор:
Василь Шандро

Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки:
Світлана Невдащенко

Видавці висловлюють подяку

Олександрові Білозубу, Риммі Зюбіній, Романові Нагірному, Ользі Павлишин, Дмитрові Чибораку

за сприяння у виданні книжки

ISBN 978-966-378-287-4

© Д. Чайковський, 2013
© ДУХ І ЛІТЕРА, 2013

Передмова

Розмірковуючи над тим, що наштовхнуло мене взятися за написання такої об'ємної науково-дослідної роботи, яка почалася в мене ще десь на початку другої половини 70-х років XX століття і закінчується аж наприкінці 2007/2008 навчального року, я внутрішньо зосереджуюся на баченні допитливих очей дітей незаможних батьків, які прорвалися за парти кафедри театральної режисури не задля збагачення й слави, а через непереборне прагнення передавати ті знання і вміння, які здобувають вони, долучившись до сценічного мистецтва, тим, що ще залишаються в селах та робітничих містечках.

Про це дбали й їхні батьки, самі не дуже обтяжені значними досягненнями культурного життя, збагнувши те, що їхні діти мають осягнути значно вищий рівень культури й мистецтва, щоб реалізувати свої природні, творчі здібності.

Ці батьки навчали своїх дітей не спритності у здобутті матеріальних благ чи досягнення особистого задоволення, вони вчили дітей дарувати свій талант людям.

І тоді мені захотілося для цих дітей, по-справжньому «спраглих до знань», написати дещо більше, ніж вимагали цього мої викладацькі обов'язки. Виникла думка прослідкувати шляхи режисерських творень, режисерських функцій та обов'язків навіть у ті часи, коли ще й терміну «режисер» не було в театральному вжитку. Однак функції режисера при народженні театрального мистецтва виконував драматург, потім його замінив іподидаскол, потім провідний актор, а в більш новий час навіть художник або балетмейстер.

Унаслідок окремої позалекційної роботи за певний період була сформована, відредагована й затверджена як навчальний посібник книжка «Шляхи розвитку режисури як професії» (Частина перша). Вона починалася з культових основ давньогрецького театру й закінчувалася періодом організації Московського Художнього загальнодоступного театру. Такий навчальний посібник, написаний українською мовою, доконче буде необхідний нашим кафедрам театральної режисури. Він зібрав багатолітні прояви театрального процесу впродовж століть, до

того ж розкиданих у різноманітних джерелах, надрукованих російською мовою.

У цьому посібнику простежено зародження та розвиток різноманітних режисерських функцій та обов'язків, тісно пов'язаних з загальним розвитком європейської театральної культури. Навчальний посібник, випущений окремою книжкою у Львові у 1994 році, став основою професійно-орієнтованої дисципліни, яку було введено для режисерських груп денного та заочного відділення. Розроблені були також екзаменаційні білети та встановлено семестровий іспит.

Навчальна дисципліна «Історія режисури» знайомить студентів зі складовими елементами професії режисера в її історичному розвиткові, пов'язує діяльність режисерів із літературними, мистецькими напрямами та течіями, розкриває надбання та прорахунки творення окремих видатних театральних режисерів-майстрів та діячів європейського театру.

В 2002 році я приступив до підготовки Другої частини книжки «Шляхи розвитку режисури як професії».

Сюди почали входити мої окремі лекції з історії режисури. Загальною темою навчального посібника, написаного як виконання науково-дослідної систематичної роботи на кафедрі, була тема: «Режисура драматичного театру у XX столітті».

Сюди ввійшла творча діяльність О. М. Люньє-По, Г. Крега, М. Рейнгарта, К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Є. Вахтангова, М. Садовського, Л. Курбаса, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Г. Юри, Ж. Копо, Ф. Жем'є, Ш. Дюллена, Л. Жуве, Г. Баті, Ж. Пітоєва, Ж. Вілара, а також портрети кращих режисерів XX століття Польщі, Росії, України.

Розглядаючи основи діяльності таких видатних режисерів, ми заглиблюємося у складні процеси розвитку багатоманітної європейської театральної культури. У сферу вивчення входять різні аспекти становлення матеріальної та духовної культури різного часу та різних народів.

Характерною рисою розвитку мистецтва режисури у XX столітті [illegible] що воно зростало й завдяки і всупереч досягненням драматургії. [illegible] режисери сумлінно вивчали і [illegible]

ставати самостійними творцями вистави, обходячи той ґрунт, на якому століттями трималося театральне мистецтво – творчість драматурга; одні режисери реалізовували свої прагнення через багатоманітність мистецтва актора, інші намагалися відшукати нові постановочні виразні засоби, які б збагачували вплив на глядача через музику, малярство, світло, мізансцену, масові дійства, нові компоненти зв'язків сцени і глядача. Сценічне переживання змінювалося конструюванням сценічного образу-характеру. Художні запозичування з інших видів мистецтва – з поезії чи малярства – враховувалися чи не враховувалися. Не завжди бралася до уваги та особливість, що матеріалом сценічної творчості є жива людина й це дуже відрізняє мистецтво сцени від інших його видів. Надто багато суперечок точилося щодо співвідношення форми і змісту твору. Вважалося, що художня форма – це вже і є художній зміст, бо вона вже сама по собі є засобом мистецького змісту й тому деякі режисери надмірно нагромаджували саме мистецьку форму, ігноруючи зміст. А найголовніше було те, що XX століття було століттям, яке пережило дві світові війни, що вирізнялися особливою жорстокістю, цинічною неповагою до права людини, що народжується, щоб жити щасливо й радісно. Ці війни мали своє ідеологічне підґрунтя й наслідки.

Вони ввели небувалу складність людського спілкування, пов... ховий і підтекстовий плин життя, вони посилили трагедійні... гікомічність людського буття. Як ніколи на пове... виплива необхідність регулювання взаємосто... них сил духовного життя – розуму, во... вальвувалися справжні життєві ц...

Катастрофічно зросла...

лізації! Вона постав...

Все це не...

мисте...

Не покладаючись лише на власні «теоретичні здобутки», я використовував праці авторитетних дослідників діянь видатних режисерів, наслідків змін у суспільно-політичному житті людей.

Я не зміг закінчити весь обсяг своєї мети, бо в 2009 році важка хвороба змусила мене припинити цей процес. Однак, мені здається, що вагомість вже проробленої роботи може знадобитися молодим людям, які прагнуть вивчати театральну діяльність.

Довелося змінити форму подачі цього матеріалу. Він був використаний як окремі лекції спеціаліста викладача.

* * *

Теоретики театрального мистецтва вважають, що режисура в сучасному розумінні слова – як мистецтво створення художньо-цілісного сценічного твору – виникла наприкінці XIX століття. Однак окремі форми режисерської діяльності, окремі режисерські функції з'явилися разом із виникненням театрального мистецтва і супроводжували його протягом усієї багатовікової історії. Синтетична та колективна природа театру вимагала певного вольового, організаційного, творчого начала, яке могло б цементувати, згармонізувати всі різновидні мистецькі компоненти театрального видовища. Без цього театр не зміг би сформуватись як окремий, самостійний вид мистецтва.

Правда, кожен історичний період розвитку театру висував на перший план ту чи іншу складову частину діяльності режисера, ту чи іншу його виробничо-творчу функцію. Окремі функції режисера (організаторські, постановочні) в різні часи виконувалися представниками різних творчих професій: драматургами, акторами, художниками-декораторами, балетмейстерами і навіть церемоніймейстерами. Їхня робота не мала індивідуально-творчого характеру, вона базувалася на вироблених і встановлених у певному часі, в певному суспільстві традиціях, нормах, регламентах. Плодом такої «режисури самого історичного життя» були різні ритуали, обрядові дійства, якими пронизувалося все буття людей. Всі стародавні цивілізації мали своїх розпорядників вищого рангу, на яких накладався обов'язок зберігати, канонізувати традиційні обряди.

Подібне становище збереглося в деяких цивілізаціях аж до нашого часу, наприклад, в японському та китайському театрах. Сценічні вистави

вражають там дуже високою постановочною культурою, детальною розробкою сценічної дії, однак спеціальних режисерів-постановників вони не мають: вистави опрацьовуються самими акторами відповідно до віками встановлених традицій. Цю обставину треба буде врахувати, коли ми розглядатимемо становлення та координацію певних режисерських обов'язків та функцій в історичному аспекті.

Формування режисури як професії – малодосліджена царина театрознавчої науки. Викладаючи основний профілюючий предмет «режисуру», педагоги театральних вузів досі не мають послідовно викладеної історії цієї складної професії. Пояснюється це, мабуть, тією обставиною, що театр виник і розвивався впродовж багатьох років як мистецтво колективне, сценічний характер якого на зорі його діяльності визначала культово-обрядова основа, а потім спільна діяльність провідних театральних працівників.

Вже навіть у XX столітті, коли професія режисера досягла свого певного «громадянського становища», в фундаментальних працях з історії театру майже всі автори більше місця відводять розвиткові драматургії та акторського мистецтва, ніж ролі режисерської діяльності.

Студент, який бажає вичленити, проаналізувати для себе певні функції режисерської професії, мусить гортати досить об'ємну загальну історію театру, не завжди знаходячи необхідну антологічну систему й послідовність.

Не претендуючи на наукову оригінальність, автор зробив спробу зібрати та певним чином систематизувати суттєві режисерські функції й виробничо-творчі прояви цієї професії на шляху багатовікового розвитку європейського театру.

Дмитро Чайковський
(Листопад, 2012 року).

ЧАСТИНА ПЕРША

I. ЕЛЕМЕНТИ РЕЖИСУРИ В АНТИЧНОМУ ТЕАТРІ

1. Трагедія

Театр у Стародавній Греції виник на основі культу бога Діоніса. Діоніс вважався богом родючості, вина та сп'яніння, а також володарем померлих душ. Розповсюдження культу Діоніса на території Греції належить до VII–VI століття до нашої ери. Спочатку це були колективні нічні забави під звуки флейт і тимпанів. Наряджений в звірячі шкури натовп зображував свиту Діоніса. В екстатичному танці, довівши себе до найвищого збудження, цей культовий натовп розривав на шматки тварину, що втілювала у собі бога, і пожирав її, причащаючись таким чином до божества. В цьому екстазі богоодержимості чоловіки ставали «вакхами», жінки – «вакханками» або «менадами». Розірвавши свого бога, вони знову віддавали йому хвалу, як новонародженому немовляті.

Найбільш значні свята на честь Діоніса провадились в поворотні дні року – дні зимового сонцестояння (Линеї) та приходу весни (великі Діонісії). Наприкінці VI століття до нашої ери афінський тиран Пізистрат встановив свято «Великих Діонісій» як змагання ліричних і трагічних хорів.

У 534 році до нашої ери, за свідченням античних авторів, поет Феспід вперше виступив на цьому святі з постановкою трагедії. Ця рання античнa трагедія ще не була драмою в повному розумінні слова. Це було одне з відгалужень хорової лірики, яке мало дві суттєві особливості: перша – крім хору виступав актор, який робив повідомлення та обмінювався репліками з керівником хору – корифеєм; залежно від повідомлення актора, хор змінював свій настрій; друга – хор зображував групу людей, поведінка яких була поставлена в сюжетний зв'язок з тими персонажами, яких зображував актор. Сюжети таких трагедій переважно були міфологічними, в окремих випадках в основу були покладені сучасні теми.

Слово трагедія буквально означає «цап'яча пісня» (τραγῳδία, tragōdia, від τράγος, tragos – «цап» и ᾠδή, ōde – «пісня»). До нашого часу існує кілька версій тлумачення походження цього слова, хоча всі вони, так чи інакше, пов'язані з культом бога Діоніса. Навколо розтерзаного і знову оживаючого бога розгорталася боротьба добрих та злих сил, невинного страждання і завершального торжества справедливості... Пристрасті, пов'язані з культом Діоніса, переростали в етичну проблему. Трагедія, зберігаючи характер свого культового походження, була новим жанром, який ставив проблему поведінки людей на прикладах долі міфологічних героїв. Великі Діонісії проводились дуже барвисто і продовжувались 6 днів. У перший день відбувалося перенесення статуї Діоніса з одного храму в інший, другий та третій день відводився для дифірамбів хорів (пісень, що прославляли бога Діоніса), останні три дні були відведені змаганням драматургів.

Відповідно до порядку, який встановився на межі VI та V століть, до змагань допускались три автори, кожен з яких виносив на суд громадам три трагедії і одну драму сатирів.

В обов'язки поета входило не лише створення тексту трагедії, але музична і танцювальна частина вистави, отже драматург був, за нашими термінами, і композитором, і балетмейстером вистави. В ранній період показу трагедії він був і актором. За свідченням одного античного автора, «батько грецької трагедії Есхіл навчав акторів, як треба грати, писав трагедії, розучував пісні з хором, ставив танці, придумував театральні декорації, машини, керував створенням театральної бутафорії». Як бачимо, в античному театрі драматург виконував цілий ряд функцій режисера. Це зумовлювалося тим, що перетворення обрядового культового дійства в театральну виставу було і за формою, і за змістом пов'язано з діяльністю автора тексту, який повинен був не просто прочитати його, а поставити перед тисячами глядачів.

Постановка трагедії вимагала значних матеріальних затрат, тому держава покладала їх на когось з багатих громадян. Він називався хорегом. Хорег набирав хор, який складався спочатку з 12, а потім з 15 чоловік (в комедії з 24-х). Він платив учасникам хору, оплачував приміщення, в якому хор готувався до виступу, витрати на костюми, спеціальні маски тощо. Багатство постановки залежало від хорега, тому йому присуджувалася перемога в змаганні разом з драматургом-режисером. Пізніше, коли кількість акторів збільшилася до трьох, нагорода присуджувалася також і першому актору (протагоністу). Призначення

хорегові його драматурга та драматургові його головного актора відбувалося шляхом жеребкування на народному зібранні під головуванням архонта. Журі змагання, яке складалося з 10 чоловік, також визначалося жеребкуванням. Присуджувалися лише «перемоги». Реальними переможцями були ті хореги, драматурги та протагоністи, які одержали першу перемогу. Третя перемога була рівнозначна поразці.

Від трагедій V століття збереглися твори трьох найбільш значних представників жанру – Есхіла, Софокла та Еврипіда. Кожне з цих імен знаменує історичний етап у розвитку античної трагедії.

Есхіл (525–456 до н.е.)

Есхіл, поет епохи становлення афінської держави і греко-перських воєн, є основоположником античної трагедії. Він народився в м. Елевсіні і походив зі знатного землеробського роду. У боротьбі з персами Есхіл брав особисту участь, борючись при Марафоні, Саламіні і Платеях.

Дослідники вважають, що Есхіл створив не менше 80 драматичних творів, однак із цієї багатої спадщини збереглися тільки 7 трагедій, які були написані протягом двох останніх десятиліть його творчості. Серед них – «Перси» (472 р.), «Семеро проти Фів» (467 р.), трилогія «Орестея» (458 р.), до якої увійшли трагедії «Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди». Дати постановок трагедій «Прометей закутий» і «Благальниці» точно невідомі.

Есхіл ввів у свої трагедії другого актора, що відкрило нові можливості для театрального мистецтва.

Софокл (496–406 до н.е.)

Другим великим трагічним поетом Афін V століття вважається Софокл. Батьківщиною Софокла був Колон, передмістя Афін, що його він прославив у передсмертній трагедії «Едіп в Колоні». Він походив із заможної родини і одержав гарну освіту. У 486 р. Софокл одержав на конкурсі драматургів свою першу перемогу над самим Есхілом. Взагалі вся драматургічна діяльність Софокла супроводжувалася незмінними успіхами: він більше двадцяти разів отримував на змаганнях перший приз і жодного разу не опинявся на останньому місці.

Трагедії Софокла несуть у собі уже деякі нові риси. Якщо в Есхіла головними героями були боги, то в Софокла діють люди, хоча і дещо відірвані від дійсності. Тому про Софокла кажуть, що він змусив трагедію спуститися з неба на землю.

До нашого часу дійшло лише сім трагедій Софокла, написав же він їх більше 120. Це – «Філоктет» (409 до н. е.), «Едіп у Колоні» (посмертна постановка 401 до н. е.), «Антігона» (до 440 до н. е.), «Цар Едіп» (відносять до 429 до н. е.), «Аякс», «Троянки» (до 431 до н. е.), «Електра» (бл. 431 до н. е.).

Грецька трагедія у творчості Софокла досягає свого апогею. Він увів третього актора, збільшив діалогічні частини комедії (еписодії) і зменшив партії хору. З ім'ям Софокла також пов'язують введення декораційного живопису.

Еврипід (бл. 485–406 до н.е.)

Драматургічна творчість Еврипіда відбувалася майже одночасно з діяльністю Софокла. Вважається, що Еврипід народився на острові Саламін. Перші п'єси Еврипіда були поставлені в 455 році. Хоч його і вважають одним із найпомітніших суперників Софокла, проте успіху у сучасників він досяг не скоро. Понад двадцять разів він виступав зі своїми творами на трагічних змаганнях, але афінське журі за весь цей час присудило йому лише п'ять перших призів, останній раз вже посмертно.

Від Еврипіда дійшло до нас цілком 18 драм. Ось деякі з них: «Алкеста» (438 до н. е.), «Медея» (431 до н. е.), «Андромаха» (бл. 425 до н. е.), «Гекуба» (бл. 424 до н. е.), «Електра» (бл. 420 до н. е.), «Єлена» (412 до н. е.), «Фінікіянки» (бл. 410 до н. е.), «Вакханки» та «Іфігенія в Авліді» (пост. 405 до н. е.)

Еврипід наблизив своїх героїв до дійсності. Персонажі його трагедій, залишаючись, подібно до Есхіла і Софокла, героями міфів, наділялися думками, прагненнями, пристрастями. Еврипід став першим відомим нам драматургом, у творах якого характери героїв не тільки розкривалися, але й одержували певний розвиток.

Аристотель назвав його найтрагічнішим із усіх грецьких драматургів. Еврипід помер в 406 році, за кілька місяців до смерті Софокла.

Режисерська робота драматурга була певною мірою канонізована самим типом театральної будівлі та способами донесення змісту до глядачів. У зв'язку з хоровим походженням античної драми, основною частиною античного театру була орхестра («майданчик для танців»), на якій розміщувався хор. Орхестра такого театру – це було коло діаметром 24 метри, з двома боковими входами, через які спочатку входили глядачі (вхід був платний), а потім учасники хору. Посеред орхестри

стояв вівтар Діоніса. З часом, позаду орхестри, для переодягання акторів споруджувалося приміщення, яке називалося скена (намет). Згодом скена перетворилася в декоративний фон для гри акторів. Вона зображувала фасад будинку (палацу або храму), перед яким розгорталася дія. В грецькій трагедії дія ніколи не відбувалася всередині приміщення. Коли потрібно було показати глядачеві те, що відбувалося в середині будинку, з дверей скени викочували платформу на дерев'яних колесах, яка звалася еккіклема. Перед скеною була збудована колонада, так званий проскеній. Поміж колонами ставилися розмальовані дошки, що були умовними декораціями. У пізніші часи скена та проскеній стали постійною кам'яною будівлею з двома боковими прибудовами – парасценіями.

Точних відомостей, де грали актори, до нас не дійшло. Однак характер взаємодії акторів з хором свідчить про те, що основна драматична дія розгорталася в орхестрі. Актор то входив, то виходив, щоб перетворитися в інший персонаж. Хор весь час лишався в орхестрі. Зваживши на те, що грецький театр був під відкритим небом і вміщував велику кількість глядачів (театри, які збереглися до наших часів, були розраховані на 20–40 тисяч глядачів), античний актор збільшував свою фігуру; він носив взуття на особливо високій підошві (котурни), підкладав на тіло подушки, одягав високе головне вбрання. Засобом донесення змісту до глядача була маска (спадок обрядової драми), яка відповідала установці грецького мистецтва на узагальнення сценічного образу (героїчного або гротескно-комічного).

Система масок була детально розроблена; забарвленням, конфігурацією чола, брів, формою та кольором волосся маска характеризувала стать, вік, суспільне становище, моральні риси й душевний стан персонажа. При різкій зміні душевного стану актор в різні свої виходи змінював маску. Інколи, в комедії, маска могла навіть мати індивідуальні риси персонажа (наприклад, Сократа в комедії Аристофана «Хмари»). Маска давала можливість одному акторові виконувати декілька ролей. Вона була своєрідним резонатором для посилення голосу актора. Відсутність міміки компенсувалася у античних акторів особливою виразністю жестів, переходів. Велике значення мало також голосове декламаційне мистецтво актора. Готуючи виставу, драматург-режисер мусив враховувати якість і дохідливість всіх цих виразових засобів, він працював і над технічною стороною, і над майстерністю голосу, руху актора. Така поліфункціональність обов'язків режисера, на жаль, не

збереглася в подальшому розвиткові театру. Вже у IV столітті до нашої ери, у так званій «новій аттичній комедії», за драматургом залишаються лише функції написання п'єси. Питання, пов'язані з постановкою вистави, переходять до окремої особи, яка зветься «іподидаскол» або «хородидаскол», і яка фактично виконує певні режисерські функції.

2. Комедія

У стародавній Греції комедія як жанр була визнана державою значно пізніше, ніж трагедія. Тільки 486 року до н.е. почалися в Афінах змагання ліричних хорів. До цього, комедія входила в Діонісійські свята лише як обрядова гра. Назва «комедія» (κωμῳδία) складається з двох грецьких слів, ἀοιδή/ᾠδή, aoidē / ōidē – пісня і κῶμος, kōmos – гурт гульвіс, що складали цю пісню. Отже – пісня ватаги гульвіс. Після доброго хмелю вони співали глузливих пісень, які адресувалися тим людям, що чинили певне неподобство, поведінка яких шкодила іншим людям. Ці пісні мали сатиричний характер. Цей «комос» ганьбив своїми піснями поведінку негідників. Були випадки, коли селяни добиралися до міста і карали цими піснями своїх кривдників. Ця звичка перейшла в літературну комедію. Вона викривала й ганьбила суспільні вади громадян, називала їхні прізвища. Засобом сміху комедія намагалася викорінювати різні вади громадян.

В «Поетиці» Аристотеля майже нічого не сказано про античну комедію. Він вважав, що мистецтво побудови комедійної дії було опрацьовано на Сицилії (найбільш видатними представниками якої були Епіхарм і Софрон). Діяльність Епіхарма протікала в Сіракузах наприкінці VI і в першій половині V ст. до н.е. Аристотель свідчить, що Епіхарм перший став створювати комічні п'єси з цілісною і закінченою дією. Епіхарм розробляв пародійну та побутову тематику. Такий, наприклад, Одисей, який зовсім не був троянським героєм, а розповідав після війни небилиці про свої пригоди.

Однак основоположні елементи давньогрецької, аттичної комедії, були зовсім не ті, що фігурували в Епіхарма.

По перше: давньогрецька комедія характерна повною відсутністю міфологічних основ. Вона більше бере прикладів з життя, зі стосунків між громадянами Греції.

Друге: повна свобода висловлювання про недоліки і вади окремих громадян, навіть застосування оганьблення окремих відомих людей

(зокрема Сократа, якого вважали лихим тому, що він псує молодь). Отже, давньогрецька комедія мала громадсько-сатиричний і політичний характер.

Третє: методом висміювання суспільних порядків та вад окремих людей була карикатура (деформація фігури). Ображені люди приходили до осель кривдників і співали про них ганебних пісень. Літературна комедія використовувала цей прийом. Пісенна творчість використовувалась навіть більше, ніж у трагедії. Хор у комедії мав 24 особи, причому був розділений на дві протилежні групи.

Сюжет такої комедії здебільшого має фантастичний характер. Актори руйнують сценічну ілюзію частими зверненнями до глядачів. Це звернення називалося «парабаса».

Старовинна грецька комедія не створює індивідуалізованих образів, а використовує фольклорні маски. Типовими масками були – «хвалькуватий воїн», «вчений шарлатан», «блазень», «п'яна стара». Серед комедійних п'єс афінських поетів траплялися пародії на міфологічні сюжети, але ні те, ні інше не було ґрунтом давньогрецької комедії. Її об'єктом було не міфічне минуле, а жива сучасність, поточність і, іноді, навіть злободенні питання політичного та культурного життя. Стародавня грецька комедія – це комедія переважно політична та викривальна. Інша особлива риса давньої комедії – це повна свобода висловлювання, незважаючи на імена. Комедіографи користуються виняткова пародійними замальовками з певними негативними реакціями. Створюючи образ Сократа, драматурга Аристофана мало хвилює психологічний образ самого філософа, він малює його ваду, створюючи маску філософа-софіста, що таврувала поведінку «вченого шарлатана», тобто маску-тип, а не конкретну людину.

Вади особи, яку висміювали, виводили просто на сцену під власним іменем, як комічний персонаж. І він ставав об'єктом дуже ущипливих, іноді навіть дуже грубих насмішок та натяків, які висловлювали хор та актори комедії. Наприклад, в комедіях Аристофана на сцену виводилися такі особи, як лідер радикальної демократії Клеон, філософ Сократ, драматург Еврипід. Не раз було намагання обмежити таку комедію, однак у IV столітті до н.е. цього так і не вдалося зробити.

Жанр античної комедії мав багато авторів другої половини IV століття до н.е. Критики називають імена трьох відомих представників цього виду літератури, це – Кратін, Евполід і Аристофан. Два із них відомі нам тільки на основі фрагментів п'єс.

У Кратіна помітна різкість та відвертість стилю і прямолінійність його комедійних усмішок та багатство видумки; Евполід характерний більш досконалим сюжетом, меншою присутністю грубості та вишуканою дотепністю. Від Аристофана дійшло до нас одинадцять повних комедій (з загального числа 44), які дають нам можливість створити уявлення про загальний характер давньогрецької комедії.

Кращим комедіографом античності вважається Аристофан (444–380 рр. до н.е.). Літературна діяльність цього письменника відбувалася, в основному, під час Пелопоннеської війни між Афінами і Спартою, звідси береться громадянський пафос його творчості. Криза демократії руйнувала афінську державність. Проблеми війни і миру, стосунків між селом і містом, криза традиційної ідеології та нові течії у філософії і літературі – усе це знайшло яскраве відображення у комедійній творчості Аристофана. Його комедії, крім свого художнього значення, є надзвичайно цінним історичним джерелом, яке освітлює політичне і культурне життя Афін кінця V століття.

Позицію Аристофана розцінювали як ворога демократії або як безпринципного сміхотворця. І те й інше було безпідставним.

Він виступав проти афінської олігархії та спартанофільства. Селянство було невдоволене війною та політикою радикальної демократії. Аристофан спрямував вістря своєї критики проти міського демоса.

Називаємо список творів, які дійшли до нас: це «Вершники» (424 р. до н.е.), «Оси» (422 р. до н.е.), «Мир» (421 р. до н.е.), «Хмари» (423 р. до н.е.), «Ахарняни» (425 р. до н.е.), «Жінки на святі Фесмафорій» (411 р. до н.е.), «Жаби» (405 р. до н.е.), «Птахи» (414 р. до н.е.), «Жінки в народних зборах» (423 р. до н.е.), «Плутос» (багатство) 388 р. до н.е., «Лісистрата» (411 р. до н.е.).

Маємо можливість дати короткий зміст деяких комедій Аристофана. Вони дають більш конкретне уявлення про його творчість.

Одним із перших драматичним творів цього автора була комедія «Вершники», яку він написав, коли йому було близько 22 років. Назва комедії пішла від назви аристократичної частини афінського війська. Там автор насміхається з вождя афінської демократії Клеона. Цей вождь фігурує в п'єсі під іменем Шкурятника. Він зображений злочинцем, який тільки й думає про те, як хапнути більше грошей з державної скарбниці. Афінський народ тут живе під маскою старенького Демоса, що вже впав у дитинство і у всьому слухається Шкурятника, що визискує афінський народ.

Однак, владі Шкурятника приходить кінець, тому що його перемагає ще більший шахрай Ковбасник, якому Демос передає владу. Під кінець комедії Ковбасник варить Демоса в чарівному казані, той стає молодшим і гарнішим, до того ж стає розумнішим і політично мудрим. Він більше не буде коритися злочинним демагогам. Ковбасник віддає владу оновленому Демосу тому, що він любить свою батьківщину. Він навмисне прикидався злочинцем, для того щоб перемогти Шкурятника. Демос вибирає собі слуг – відомих полководців, імена яких не називають. Але ми, в той же час, розуміємо – це Нікій і Демосфен.

Як бачимо, ця комедія має цілком політичний характер. Вона одразу зробила Аристофанове ім'я відомим.

Комедія «Мир» булла поставлена на святі Великих Діонісій в 421 році, саме в тому році, коли між Афінами і Спартою був укладений довгожданий мир. Вона знаменує перевагу мирного життя людей над лиховісною війною.

Темі миру Аристофан присвятив ще дві інші, більш побутові комедії. Це «Ахарняни» і «Лісистрата». Тут він проявляє значний гумор і фантазію. В «Ахарнянах» головний герой – селянин, якому остобісіла війна, – укладає сепаратний мир зі Спартою, але лише для своєї родини, своєї дружини і своїх дітей.

В «Лісистраті» виникає великий конфлікт між воюючими чоловіками і їхніми жінками, які прагнуть встановити мир. Жінки вдаються до дуже радикального заходу: вони відмовляються виконувати свої подружні обов'язки. Створюється доволі забавна картина.

В комедії «Жаби» демонструється творча суперечка між драматургами – Есхілом і Еврипідом. Автор стає на бік Есхіла і глузує з творчості Еврипіда.

Творчість Аристофана завершує найбільш багатий період в історії старогрецької культури. Вона приносить сильну, сміливу, правдиву, часто глибоку сатиру на політичне і культурне становище Афін у період кризи і національного занепаду полісу.

Карикатурні типові маски мають у нього узагальнення у багатьох сатиричних образах.

Комедії Аристофана відображали у кривому дзеркалі найрізноманітніші верстви суспільства, чоловіків і жінок, державних діячів і полководців, поетів і філософів, селян і міських обивателів і, навіть, рабів.

3. Театр епохи еллінізму

Новоаттична комедія – останній літературний жанр, створений в Афінах, належить вже до нової історичної епохи, яка отримала назву еллінізму. Після битви при Херонеї (338 до н. е.), Греція підпадає під зверхність Македонії, а у 334–330 роках входить в могутню світову імперію Олександра Македонського. Відбулося схрещення грецької (еллінської) культури з культурою сходу. Період після розпаду держави Олександра Македонського до встановлення панування римлян в Малій Азії та Єгипті вчені назвали епохою еллінізму. Ця епоха має свої неповторні особливості в галузі культури, в тому числі і театру. «Нова» комедія близька до побутової драми. Вона характерна відходом від проблем і громадянського пафосу «старої» грецької (аристофанівської) комедії. Поле поетичного зору нової комедії – сімейне життя, кохання, любовні та сімейні непорозуміння, звичайне життя людей. На зміну уявленню про божественність світопорядку приходить переконання про всемогутність випадку.

Гра акторів набула життєподібності, хоч маска збереглася. Хор виступав тільки в антрактах. Кращими драматургами цього часу були Менандр (342–292), Филемон (361–263) та Дифіл (народився близько 350 р.). Мистецтво нової аттичної комедії (особливо Менандра), мало великий вплив на розвиток римського та західноєвропейського театру.

В історії грецького театру значну роль відігравав ще один вид античної комедії – мім. В елліністичну епоху під цим терміном мали на увазі різноманітні малі форми, що зберігали карнавальну розгульність. Тут все можна було зустріти: пародію на культ, вбивства і адюльтери, вірші і прозу, музику, танці, акробатику. Мім виконувався без масок, з участю жінок-актрис. У мімі щедро застосовувались ляпаси, грубо-еротичні прийоми, політичні випади (що вже не зустрічалося в новоаттичній комедії), мім користувався винахідливою акторською імпровізацією. Провідна роль в організації та постановці такої вистави відводилася вже не драматургу, а найздібнішому акторові – архимімові. Мім став улюбленим театральним видовищем в елліністичну, римську та візантійську епохи.

4. Масові видовища Стародавнього Риму

В стародавньому Римі, так само як у стародавній Греції, елементи режисури були, перш за все, пов'язані з обрядовими дійствами. Важко повірити, що масові культові церемонії, багатоденні ритуально-театральні дійства, пісенно-танцювальні хороводи, багатолюдні процесії карнавально вирядженях людей не мали своїх організаторів, розпорядників, фундаторів. Без спрямовуючої режисерської сили такі свята просто не могли б відбутися. Правда, Великі Діонісії, Ленеї, Елевсинські містерії чи Римські Сатурналії мали свої, розроблені протягом десятиліть, традиції, обрядові канони, розробки, але там було і багато імпровізаційного, стихійного дійства, яке потрібно було спрямовувати у відповідне річище. Цю функцію могла виконувати лише колективна режисура, яка, хоч тоді так не називалася, напевно, активно виконувала свої обов'язки. Про це свідчать і нагороди, якими всенародно відзначалися заслуги організаторів свят. До наших днів дійшли мармурові дошки з іменами афінських переможців, навіть деякі статуї, які ставилися особливо відзначеним. Не виключено, що в організації таких свят брали діяльну участь і представники офіційної державної адміністрації.

Однак масові свята Греції і Риму крім своєї схожості мали і певну суттєву відмінність. «Якщо головною дійовою особою масових свят Стародавньої Еллади був народ, то в Римі в масових виставах просто неба народові відводилася більш пасивна роль; тепер це була не єдина святкова народна маса, а досить-таки віддалені один від одного виконавці і глядачі».

У стародавньому Римі було багато різноманітних масових свят і видовищ. Всі вони зумовлювалися державною політикою і суспільним ладом. За них відповідав сенат, вищі державні посадові особи. Римський історик Гай Светоній Транквілл пише про уподобання Гая Юлія Цезаря: «Видовища він влаштовував найрізноманітніші: і битву гладіаторів, і театральні вистави у всіх кварталах міста і всіма мовами, і кінні перегони в цирку, і змагання атлетів, і морські битви... На скачках, для яких цирк був розширений на обидва боки і оточений рівчаком з водою, знатніші юнаки керували колісницями, четвірками і парами, та показували стрибки на конях. Троянську гру виконували двома загонами хлопчики старшого і молодшого віку. Цькування звірами продовжувалося п'ять днів; на закінчення була показана битва двох полків по п'ятсот піхотинців, двадцять слонів і триста вершників з кожного боку...

Атлети боролися протягом трьох днів на тимчасовому стадіоні, навмисне збудованому поблизу Марсового поля.

Для морського бою було викопане озеро на малому Кодетському полі: в бою брали участь біреми, триреми і квадриреми тирійського і єгипетського зразка з багатьма воюючими. На всі ці видовища звідусіль зібралося стільки народу, що багато приїжджих ночувало в наметах на вулицях і провулках; а толокнеча була така, що багатьох задавили на смерть, в тому числі і двох сенаторів»

Вищі державні мужі влаштовували такі ігри, бажаючи завоювати прихильність народу. Однак скоро римський плебей почав ставитись до цих видовищ не як до милості правителя, а як до свого першочергового права. Плебеї висунули вимогу: «panem et circenses», «хліба і видовищ»; якщо цю вимогу патриції не задовольняли, плебеї влаштовували бунти.

Найбільше полюбляв римський натовп бої гладіаторів. Вони були заведені ще в час республіки, але найбільшого розмаху досягли в епоху імператорів. Є відомості, що імператор Траян, святкуючи перемогу над даками, 4 місяці влаштовував ігрища, в яких брало участь 10 тисяч гладіаторів. Гладіаторами були військовополонені, раби, засуджені злочинці, а іноді навіть добровольці (наприклад, син імператора Марка Аврелія, Комодій, дуже полюбляв «воювати» з гладіаторами).

Римська держава утримувала спеціальні школи для гладіаторів, в яких викладали досвідчені майстри рукопашного бою. Гладіаторський бій часто театралізувався. Все було придумано так, щоб гладіаторський бій мав свою драматургію, атрибутику, різноманітне озброєння. Створювалися ситуації, в яких могла проявитися спритність, винахідливість, сила бійця; короткий бій не цікавив глядачів. Іноді влаштовувались цілі театралізовані битви («Штурм Трої»), все це вимагало неабиякої режисерської винахідливості. У стародавньому Римі знаходилися люди, які задовольняли ці жорстокі вимоги глядачів.

Великий успіх у римського обивателя мали і тріумфальні в'їзди в місто переможців у вирішальних битвах з ворогом. Тріумфи полководців були значною історичною подією і проводилися лише за дозволом сенату. Це були паради-вистави для масового глядача з великою кількістю військових учасників. Тріумфи мали свій «ритуальний канон», який був прийнятий керівною верхівкою. Попереду їхали військові сурмачі, які повідомляли про відкриття параду. Перед квадригою тріумфатора вели переможених полководців-царів із членами їхніх сімей,

вождів ворожих племен, закутих воїнів переможеної країни, рабинь, певні матеріальні здобутки, що підтверджувало непереможність римської військової сили. За тріумфатором йшли бойові когорти, яким у мирний час не дозволялося вступати на вулиці Риму. Тріумф – це була найвища честь, яку віддавали полководцеві-переможцеві. Тріумфатор виступав у образі Юпітера Капітолійського. Він у одязі цього бога, з усіма його атрибутами, їхав на золотій колісниці, запряженій четвіркою білих коней, до капітолійського храму Юпітера, де покладав свій вінок. Вимогою тріумфальної обрядовості було публічне паплюження тріумфатора. Воїни, що їхали слідом за полководцем, горлали пісні, що повинні були його ганьбити. Під час тріумфу Юлія Цезаря, наприклад, виспівували такі слова про його марнотратство і розпусту:

«Гей, жінок ховайте, братці,
з нами лисий баболюб.
Всеньку здобич в блуд він кинув,
в Римі позики блага».

Святкове ганьблення мало фіктивний, суто обрядовий характер: воно повинно було оберігати щасливу людину від заздрощів богів.

Тріумфальні свята готувалися щоразу з певною індивідуальною вигадкою розпорядників, які втілювали своєрідні творчі задуми і самого тріумфатора і його сподвижників. Той же Светоній розповідає, що весною 46 року (до н. е.), ввечері, мешканці Риму були вражені безліччю смолоскипів, встановлених на спинах слонів, що освітлювали тріумфаторові-Цезарю шлях на Капітолій. Головний задум такого свята тут, напевно, належав самому полководцеві, а треба думати, що були і інші військові люди, які придумували і організовували цю оригінальну процесію. Правда, факельний хід, який використовується до сьогоднішнього дня, був запозичений у греків. У місті Елевсині, біля Афін, щороку проводилися так звані містерії (культове таїнство, зрозуміле тільки втаємниченим). Тут зображувалися пошуки богинею Деметрою своєї дочки Персефони, яку викрав бог Плутон. У підручнику з режисури масових вистав І. Г. Шатров подає такий опис цього свята: «Уявіть собі нескінченні плетениці людської маси, що просуваються до нічного моря з факелами в руках. Звучать у нічній атмосфері сумні вигуки, які зливаються з шумом хвиль. Чути тужливе голосіння плакальниць. Палахкотить полум'я багатьох тисяч факелів, освітлюючи сумом вкриті обличчя. В нічному тумані, що проліг над бурхливим морем, тривожно хитаються вогняні язики.

Це масове дійство не могло не справляти величезного емоційного враження. Тут все – і сценарій (шукання зниклої дочки), і час дії (ніч), і місце дії (берег моря), і художнє оформлення (факельний хід) – було чудово продумано і досягало своєї мети»

Римські морські бої, так само як тріумфи, організовувалися і розігрувалися професійними військовими.

Тут організовувалися критичні ситуації, кульмінації, переломні ефекти бою. Все було розраховане на сприймання жадібного до видовищ глядача. В стародавньому Римі було багато різноманітних масових видовищ і свят. У вересні проводились впродовж 16-ти днів «Римські ігри», у листопаді протягом 14-ти днів «плебейські ігри», у липні – «аполлонові», у квітні – «мегалезійські». Регулярний характер мали також щорічні «державні ігри».

Майже всі ці види розваг включали також і драматичні вистави. Державні видовища та ігри фінансувалися магістратом, відвідування їх було безкоштовним і загальнодоступним.

5. Сценічне мистецтво Стародавнього Риму

Програма сценічних вистав, вибір п'єс, наймання акторів, обладнання приміщення для гри покладалося повністю на розпорядників ігор. Організація театральних вистав також доручалась окремим відповідальним особам. Відомо, наприклад, що всі комедії драматурга Теренція були поставлені Амбівієм Турпіоном, який сам грав у них головні ролі. У 240 р. до нар. Христа, у зв'язку з переможним закінченням першої Пунічної війни, при організації святкових видовищ було вирішено поставити і драматичну виставу. Постановку її доручили вільновідпущеному грекові Лівію Андроніку. Ця постановка дала поштовх для подальшого розвитку римського театру. Ставив свої п'єси і драматург Гней Невій (280–201 р. д. н. Христа). Його п'єси були вмілими переробками грецької драматургії, особливо новоаттичної комедії. Римську літературну комедію, що була переробкою грецьких текстів, називали «комедією плаща» (comoedia palliata), тому що її персонажі носили грецький короткий плащ. Значно пізніше з'явився інший вид комедії – «комедія тоги» (comoedia togata), яка була створена на місцевому оригінальному матеріалі. Невій досить вільно опрацьовував

сценічні варіанти п'єс. Він не тільки вносив в грецькі тексти римську тематику, а й вдавався до так званої контамінації – привнесення в п'єсу, що перекладалась, певних цікавих сцен з інших комедій. Римський глядач вимагав більшої динамічності і комічності п'єс, ніж грецький, тому Невій рішуче використовував карнавальну розкутість, сміхову стихію і навіть сатиру на римське вельможне панство. Це призвело його до конфлікту з патриціанським родом Метеллів. Талановитого драматурга й організатора вистав Гнея Невія поставлено до ганебного стовпа, а потім вигнано з Риму.

Римські можновладці боялися впливу комедій аристофанівського типу, вони спрямовували комедійне мистецтво в річище розважальності і побутової тематики. Невій писав також і трагедії. Він створив навіть оригінальну римську трагедію, яка називалася «протекстатою» (fabula praetextuta). Назва ця пішла від того, що дійові особи тут були зодягнені в протексту – тогу, облямовану пурпурною смугою, яку носили в Римі вищі державні мужі та жерці. Однак, трагедія на римському грунті не розвивалася так успішно, як комедія. Мабуть, тому надзвичайну славу здобув і в античності, і в більш пізні часи комедіограф Тит Макцій Плавт (близько 254–184 до нар. Христа). Кажуть, що Плавт в молодості був актором особливої народної театральної форми – ателлани. Беручи до уваги, що творчість цього драматурга тісно пов'язана з народною гумористичною стихією, варто хоча б коротко охарактеризувати цю цілком своєрідну театральну форму. Вона виникла в південній Італії в середовищі племені осків. Це були невибагливі комедійні сценки з імпровізованим текстом, з грубим народним гумором. В ателлані діяли чотири постійні персонажі: Макк, Буккон, Папп і Доссен. Кожен з них мав яскраво виражений характер, майже маску. Макк був пришелепкуватим чоловіком, якого всі обманювали і били. Однак, притому, він був дуже ненажерливим і влюбливим.

Буккон був гіпертрофованим базікою. Він мав роздуті щоки і відвислі губи. Папп – багатий і скупий старий. Доссен – хитрий горбань, невіглас і шарлатан, який міг своєю «вправністю» ввести людей в оману. В ателлані необхідно було, перш за все, відшукати ситуацію, поставити ці персонажі в таке становище, де б розгорнулася гостра дія і досконало виявилися риси персонажів. Плавт добре [illegible] творчості ці властивості. Він [illegible] силу окрем[illegible]

ли в композиції цілого. Весела сцена, подача яскравого образу часто ставала самоціллю для драматурга. Віртуозно користуючись контамінацією як засобом посилення комізму, Плавт поєднував дві п'єси в одну, переносив сцени з однієї перероблюваної (грецької) п'єси в іншу, об'єднував паралельні інтриги тощо. Все це можна назвати своєрідною драматургічною режисурою, яка використовувала, насамперед, комізм і активність дії, щоб зацікавити і утримати увагу глядача. Театр Плавта орієнтувався на смішне, на карикатури, буфонаду, фарс. Розробка драматургом проблем сценічної ситуації, типажу, мови, інтриги, були значним внеском у розвиток сценічного мистецтва і досить продуктивно використовувалися в пізніші часи (напр. Мольєром).

Ще один римський комедіограф – Теренцій (близько 185–159 рр. до нар. Христа) йшов зовсім іншим шляхом у створенні веселого сценічного видовища. В нього нема такої динаміки розвитку дії, як у Плавта; він відмовляється від театральних засобів ателлани, а більше уваги приділяє мотивації розгортання сюжету, поглибленню психологічної характеристики персонажів, благородить мову, розкриває складність стосунків між людьми. Теренцій може вважатися попередником нової європейської драми.

Акторами у римському театрі з самого початку були етруски (загальновідомо, що етруски мали значно вищу культуру, ніж латинці). В епоху Плавта акторами були раби, вільновідпущені чоловіки і взагалі люди вищого стану – всі ті, що не соромилися брати плату за свою працю. Однак римські актори не тільки оплачувалися за хорошу гру, але й каралися за погану. В одній п'єсі Плавта керівник трупи каже: «Актори знімуть свої костюми; після цього, хто помилився в грі, того будуть бити, хто не помилився, той питиме». Це говорить про певні взаємостосунки в трупі, про вимоги, які ставилися керівниками до акторів.

Репетицій у нашому розумінні слова в римському театрі не було, однак актори працювали дуже наполегливо, розробляючи голос, міміку, жест. Вибагливий до видовищ, римський глядач не вибачав акторам сценічної недбалості, адже у нього була повна можливість надати перевагу кривавим боям гладіаторів, цирковим змаганням чи морським баталіям, про які вже говорилося раніше. В комедії Плавта «Хвалькуватий воїн» описується певна зовнішня техніка актора римського театру. Один з персонажів говорить про пози і жести раба, який шукає вихід зі скрутного становища: «Поглянь, – каже Періплектомен, – як він сто-

іть, зморщивши чоло, як ударяє пальцями в груди, наче хоче серце вирвати звідти; ось він повернувся, сперся на ліву ногу, ліва рука у нього на стегні, а пальцями правої робить розрахунок, міцно ударяючи нею по стегну; він ляскає пальцями, часто змінює своє положення, ось він хитає головою, – погано придумав»... Напевно, проблема акторської майстерності римського актора не зводилася лише до досконалості зовнішньої техніки. Створення яскравого характеру, імпровізаційна винахідливість, відчуття жанрових особливостей, імовірно, також мали велике значення.

Римська сценічна гра не мала характеру змагання драматургів. За краще виконання п'єси боролися трупи акторів; нагороджувався керівник трупи. В присудженні нагород брали участь і глядачі. Через цю обставину виник звичай створювати штучний успіх акторам, в римському театрі були наймані клакери. В пролозі до комедії «Амфітріон» Плавта глядача попереджають, що в залі будуть ходити розпорядники, які пильно слідкуватимуть, щоб аплодисменти були справедливими.

Для римського громадянина акторське ремесло вважалося безчестям; можна було безплатно виступати в фольклорній ателлані, але акторство як професія позбавляло певних громадянських прав.

Римський драматичний театр, крім акторської гри, використовував і інші компоненти сценічної виразності. Наприклад, велику роль відігравала музика. Частини вистави, що були написані довгими віршами, виконувалися під акомпанемент тібії (інструмент на зразок нашої флейти). Інші місця, так звані «кантики», виконувалися спеціальним співаком, а актор виконував цю ж роль мімічно. Іноді і антракти заповнювалися музикою. Хорові партії в римському театрі втратили своє значення. Жіночі ролі, як і в Греції, виконували чоловіки. Надавалося особливе значення використанню костюма і гриму. Раніше вже говорилося про осмислене використання грецького і римського костюма, колір якого також давав певну характеристику персонажам. Старі люди були зодягнені в білі плащі, молоді – в кольорові, Ґетери носили жовті костюми (що символізувало їхню жадібність до золота), парасити виходили зі згорнутими плащами, звідник мав строкатий плащ. Костюмом підкреслювалось і соціальне становище персонажів, наприклад, раби мусили носити блазнівські короткі плащі, чим підкреслювалася погорда до них у вільних громадян. Колір костюма символізував і настрій персонажа: білий означав радість, сірий – смуток. Римські актори, на відміну від

грецьких, довгий час користувалися гримом. Вони одягали також перуки, які характеризували вік, стать і соціальне становище дійової особи. Лише наприкінці II століття (до народження Христа) в римському театрі почали застосовувати маски.

Спеціального театрального будинку в Римі до 55 року (до н. Христа) не було. Вистави влаштовувались на майданах. Там будували тимчасові кони, які після вистави розбирали. Публіка дивилася виставу стоячи. Правда, поступово сенатори захопили для себе орхестру і влаштовували для себе там сидячі місця. Намагання побудувати постійний театр наштовхувався на опір консервативної верхівки суспільства. В 146 році завойовник Греції Л. Муммій для своїх тріумфальних видовищ вперше побудував театральне приміщення з місцями для глядачів, але і його було знесено. Лише в 55 році полководець Гней Помпей побудував перший римський кам'яний театр. Він був також відкритий, тільки просценіум (де грали актори) прикривався дерев'яним дахом. Фасад сцени був двоповерховим і розкішно оздобленим. Римський театр мав завісу. Перед початком вистави вона опускалася вниз, у спеціальний отвір на просценіумі, а після закінчення – піднімалася вгору. Режисерські обов'язки виконували більше актори і організатори вистав, ніж драматурги.

***

Зробимо деякі підсумки щодо зародження режисерських обов'язків у античному театрі. Стародавня Греція, яка дала людству фундаментальну основу цивілізації, відзначається і в цьому плані.

Вже на культовому етапі розвитку театру виділяються окремі організатори свят та ритуалів, корифеї культового дійства, які бережуть та розвивають вироблені народом традиції та звичаї.

Пізніше в театр приходить драматург, який удосконалює саму форму театрального видовища (трагедія, комедія, сатирова драма). На зламі VI та V віків до народження Христа, підтримане особливою увагою громадських діячів демократичних Афін, театральне мистецтво набуває великого значення в суспільному житті. Воно втручається у розв'язання найбільш актуальних проблем, виховує громадян в дусі патріотизму та високих моральних вимог.

Характер режисерських обов'язків у V столітті був поліфункціональ-

ним. Це пояснюється тим, що драматург, який пропонував п'єсу для змагання авторів на святі бога Діоніса, повинен був не просто прочитати її, а представити багатотисячному глядачеві як організоване театральне дійство – театральну виставу. Для цього йому виділялися державою помічники (хореги), які забезпечували його матеріально. Драматург писав трагедії та комедії, працював з актором, розучував хорові партії, ставив танці, опрацьовував театральні декорації та пристосування, керував роботою над театральними костюмами та масками.

У четвертому столітті деякі з цих обов'язків відійшли до спеціальних працівників (іподидасколів, databaseхородидасколів), а драматург повинен був представити лише текст п'єси. Все більшого практичного значення набуває акторська професія, особливо в комедії. Для комедії IV століття (т. зв. «середньої комедії») характерними були дві лінії: пародійно-міфологічна і побутова. Зрозуміло, що в сценічному дійстві такого характеру значну увагу мала акторська імпровізація, творча винахідливість самих виконавців ролей. В елліністичну епоху комедія відходить від проблем політичного характеру, зосереджує свою увагу на питаннях кохання і сімейних взаємин. З'являються нові теми, нові сюжети, нові персонажі-маски («закоханий юнак», «хвалькуватий воїн», «винахідливий раб», «Ґетера», «покривджена дівчина», «бойовита служниця», «годувальниця», «старий скупердяга», «ненажера-парасит» і т. ін.). Дійові особи отримують більш складні життєві характеристики. Сюжети відходять від міфологічної залежності, основну роль відіграє випадок, винахідливо будується сценічна інтрига. Елліністична комедія розповсюджується на значному просторі тогочасного світу, збільшується кількість загальнонародних свят, на яких проводяться сценічні змагання, організовуються навіть мандрівні трупи акторів, театральною справою керують т. зв. «діонісівські майстри», які практикують досить пишні постановки, наближені до життя. Велике розповсюдження в цей час отримав також окремий вид театрального видовища – мім. Зародившись ще у V столітті («мімами» називалися невеличкі діалоги драматурга Софрона), мім в елліністичну епоху набрав особливої карнавальної свободи сценічної дії. Там використовувалися вірші і проза, пародія і музика, танці і акробатика. У такій виставі щедро сипалися ляпаси, розігрувалися грубо-еротичні сценки, іноді зустрічалися і різні політичні випади та критика окремих осіб. Міми розігрувалися без масок, у них брали участь і жінки-актриси. Головна роль, у постановці такого видовища належала «ар-

химіму» чи «архимімі», які були душею цієї часто дуже імпровізованої вистави. Незважаючи на те, що мім часто переслідувався властями, він дожив аж до Середньовіччя, однак жодних текстів цієї форми не збереглося.

В римську епоху драматичний театр змінює не на краще своє суспільне становище. Багате римське суспільство влаштовувало, перш за все, багаті театралізовані видовища – тріумфи, циркові змагання, бої рабів-гладіаторів, морські бої, карнавали, ігрища, які мали своїх розпорядників-спеціалістів, часто військових і адміністративних начальників, які використовували не тільки канонічні та ритуальні форми, але й проявляли індивідуальну винахідливість та творчу оригінальність. Фактично це були зародки колективної постановки театралізованого видовища. Римський драматичний театр не проводив змагань драматургів, тому здебільшого режисерські функції тут виконували провідні актори. Для римського громадянина акторська професія вважалася безчестям. Драматургія римського театру мала характер наслідування і переробки грецьких зразків, однак до нашого часу дійшов цілий ряд п'єс римських авторів, які відзначалися оригінальністю творчих шукань і мали вплив на подальший розвиток європейської культури, особливо в часи Відродження.

II. ФУНКЦІЇ РЕЖИСЕРА В СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ ТЕАТРІ

1. Релігійний театр Європи: літургійна драма, міракль, містерія, мораліте

Театр Середньовіччя, як відомо, був у повному підпорядкуванні церкви. В ті часи сформувалося кілька видів релігійних вистав. У ранньому Середньовіччі (IX–XIII століття) це літургійна драма, пізніше, XIII–XIV століття – міракль, містерія – XIV–XVI століття та мораліте – XV–XVI століття.

Літургійна драма. Грецьким терміном літургія називали богослужіння, християнську церковну відправу. У IX столітті літургія (у католиків – меса) театралізується, священики опрацьовують ритуал читання священних текстів Нового завіту. З цих церковних діалогів народжується літургійна драма, яка в основному виставлялася під час великоднього та різдвяного богослужіння. Це була інсценізація окремих євангельських епізодів. Її основою були репронсорії (відповіді хора священику) та антифони (пісенні діалоги двох половин хорів). Спочатку літургійна драма писалася латиною, потім вона перейшла на національну мову, в неї почали проникати світські елементи, ускладнилася драматургічна дія.

В окремих епізодах, наприклад, в процесії пастухів, використовувалась побутова мова. Поклоніння волхвів нагадувало зібрання вчених схоластів. Священики почали використовувати спеціальні костюми, вишукані жести, постановочні ефекти. Наблизившись до життя, літургійна драма вже не зосереджувала мирян на священному богослужінні, а відволікала від нього. В 1210 році папа Інокентій III заборонив виставляти в церкві літургійну драму, вона перейшла на паперть, її світський характер ще більше посилився. Створюється так звана напівлітургійна драма. Крім духовенства в таких виставах брали участь миряни і навіть професійні народні актори-жонглери, яким доручали комічні ролі

чортів. Літургійна драма внесла в історію режисури новий принцип організації сценічного простору – виникла так звана симультанна декорація. Принцип симультанності означав одночасне розташування всіх місць дії на тому майданчику, де розгортається вистава. Зміст релігійної драми вимагав, щоб місце її дії було на землі та на небі. На небі розташовувався хор ангелів, який вів діалог з людьми на землі (ясла, в яких народився Христос, Гріб Господній і т. ін). Всі ці групи дійових осіб знаходилися в різних місцях церкви, відповідно удекорованих. Ще з іншого місця з'являлися, наприклад, у різдвяній драмі волхви, яких вела зірка, що рухалася по небу. Волхви вели діалог з ангелами, приходили до печери, в якій лежав новонароджений Христос...

Принцип симультанності декоративного оформлення використовується до сьогоднішнього дня. Дія літургійної драми була навіть механізована. Використовувалися блоки для «вознесіння» чи люки для провалювання грішників у пекло. Звичайно, що для організації такого розгалуженого видовища, хай і за відповідними канонами, потрібна була компетентна людина. Такою людиною був священик-розпорядник, який виконував певні функції режисера.

Літургійна драма була одним із джерел містерії – багатогодинної релігійної вистави на площі перед собором. У містеріях брали участь сотні учасників, тисячі глядачів. Принцип симультанності набрав ще більшого значення. Дія розігрувалася в різних місцях площі. Там будувалися окремі будиночки, які вважалися храмом, палацом, в'язницею (кількість таких місць доходила до 20).

Існувала також система пересувних майданчиків на окремих возах-педжентах. Іноді на площі будували поміст на палях. На цьому широкому помості у формі кола розміщувалися окремі кабінети для різних місць дії. Будиночок, поставлений на пагорбі, прикрашений килимами і квітами, вважався за рай, голова дракона з відкритою пащею – пеклом і т. ін.

Постановка містерій залежала не лише від церкви, вона організовувалась муніципалітетами (міськими властями) разом з представниками ремісничих цехів. Організовували і керували виставою «управителі ігор», кожен з яких залучався до певної справи: літературної, архітектурної, декоративної, до роботи з акторами; спеціальні «майстри чудес» готували чисельні театральні ефекти. На цехи покладені були матеріальні витрати на будівництво сценічних майданчиків, виготовлення декорацій, костюмів, бутафорії тощо.

Широка участь народних мас у містеріях призводила до того, що в релігійні сюжети вносилось багато світських елементів. У містерії завжди боролися протилежні начала: містика і житейський реалізм, побожність і богохульство, підкореність церкві і стихійна народність. Містерія пробуджувала у широких народних мас інтерес до театру, зароджувала самодіяльну сценічну творчість. Масштабність дії, контрасти патетичного та буфонного начал, характерні для містерії, створили підгрунтя певним естетичним властивостям ренесансної драми.

Миракль. Сама назва цієї театральної форми свідчить, що основою сюжету в ній була надзвичайна подія – чудо (латинське – miraculum – чудо). Всі конфлікти, що відбувалися в такій п'єсі, розв'язувалися завдяки втручанню божественних сил – діви Марії, святого Миколи і т. ін.

П'єса мала виключно релігійно-моралізаторський характер. Однак і сюди вривалася світська тематика: розгул злочинних пристрастей, сваволя феодалів, жорстокість і насильство, які були пов'язані з безперервними війнами. (Варто звернути увагу хоча б на «Миракль про Роберта Диявола»). Ця сценічна форма була дуже суперечлива. З одного боку тут був наявний показ великих гріхів людей, з іншого – каяття, внутрішня перебудова персонажів. Однак ця перебудова не визначалася психологічними мотивами дійових осіб, а божою волею, догматами християнської етики. В цій драматургії відбувався своєрідний світоглядний компроміс міських верств населення з церковною ортодоксальністю. Міраклі ставилися на міських площах, подібно до містерій, тільки не з таким постановочним розмахом. У них брали участь навіть професійні актори, але ідейне керівництво відводилося церковнослужителям. Міраклі та ауто мали вплив на драматургію епохи Відродження – Тірсо де Моліну, Кальдерона, Лопе де Вега.

Мораліте – найбільш пізній жанр церковного напряму розвитку театру в Середньовіччі. В його ідеологічному спрямуванні відчутний вже і вплив Реформації. Як відомо, цей релігійний рух утверджував принцип «особистого спілкування з богом» без «посередництва» церковної ієрархії. Вистави за п'єсами мораліте повинні були удосконалювати доброчесність, моральність людей, закликати їх до боротьби зі злом і стверджувати загальнолюдські чесноти. Створилась повчальна алегорична драма, в якій узагальнені постаті добра і зла, чеснот і пороків. Кожна алегорична постать носила свій умовний атрибут, за яким глядач відразу з'ясовував її сутність. Себелюбство носило перед собою дзерка-

ло, Скупість – мішок з золотом, Глупота мала ослячі вуха, Надія – квітку, Лестощі – лисячий хвіст і т. п. П'єси мораліте вже не мали релігійних сюжетів, були наближені до життя, однак дидактична схематичність позбавляла характери індивідуалізації. Відповідно до цього і актори не перевтілювалися в образ, а проявляли своє ставлення до нього (своєрідний початковий принцип відчуження), і часом навіть роз'яснювали глядачам моральний смисл життєвих явищ.

Авторами мораліте частіше всього були ранні гуманісти, професори середньовічних шкіл. Акторами також були люди освічені, пов'язані з громадською діяльністю. В Нідерландах, наприклад, написанням і постановкою мораліте займалися патріоти, які боролися проти іспанського гноблення. Традиції мораліте використовувалися і в творах таких авторів як Сервантес («Нумансія») та Шекспір («Зимова казка»). Традиція алегоричності, художньої поляризації образу зустрічається й сьогодні в певних жанрах та напрямах різних театральних культур.

2. Середньовічний фарс

Крім церковного, можна сказати офіційного, напряму розвитку театральної справи в Середньовіччі існував і користувався великим успіхом театр народний, світський, який хоч і переслідувався владою, створював свій напрям розвитку сценічного мистецтва.

Джерелом такого театру, знову ж таки, були різні обрядові свята, ритуальні дійства, пов'язані з приходом весни, збором врожаю, масляною тощо. Ці масові свята були пронизані здоровим народним гумором, піснею, танцем. І хоч церковне переслідування цих «поганських» звичаїв не дало їм розвинутися в суспільнозначимий театр, як це було у Греції, все ж окремі види сільських розваг породили майже у всіх країнах Європи акторів-забавників, гострословів і акробатів, яких називали гістріонами. Гістріон – латинське слово етруського походження, яке означало – актор, професійний забавник. Мистецтво гістріонів (жонглерів, шпільманів, франтів, кукерів, скоморохів) було синкретичним. Кожен з цих митців міг і співати, і танцювати, і грати на музичному інструменті, і розказувати потішні історії, міг самотужки чи з товаришами творити театральне видовище. Гістріони переходили з однієї місцевості до іншої, розважали людей на ярмарках, на різних святах і народних гуляннях.

Переслідування властей не змогли знищити їх мистецтво. Воно вривалося і в театр церковного напряму і зрештою утворило зовсім нову театральну форму, яка отримала назву фарсу (латинське farsa – начинка). Назва ця пішла від того, що вже в містеріях автори вставляли в релігійні тексти веселі сцени, світську розважальну начинку. Поступово під крилом містерії фарс зміцнів і сформувався в самостійний жанр. Це сталося в другій половині XV століття. В XVI столітті фарс став провідним жанром народного театру. Його організовують спеціальні «блазнівські корпорації», що об'єднували різні верстви міського населення, які прагнули використати сміх як засіб соціальної боротьби. Фарс нещадно, грубим соковитим гумором картав великі і малі вади суспільства. На підмостки сцени виводиться цілий «гарем» колоритних фігур: монахів, що торгують індульгенціями, неправедних суддів, солдатів-мародерів, скаредних купців, чванливих дворян, хитрих школярів, обмежених чоловіків, невірних дружин і т. п. Найбільш характерним персонажем фарсу, його справжнім героєм був меткий, кмітливий, винахідливий дотепник, здатний перевершити будь-кого в гострих життєвих ситуаціях. Його витівки повинні були викликати симпатію глядачів. Адже вони утверджували перевагу людини з народу, прославляли її розум, енергію, життєдіяльність. Фарс був театром демократичним, прогресивним, в ньому звучав гострокритичний голос простолюддя. Головним принципом акторського мистецтва була яскрава характерність, динамізм, винахідлива ярмаркова імпровізація. Ставилися такі вистави аматорськими об'єднаннями. До нас дійшли навіть назви таких колективів. У Франції, наприклад, в XV–XVI століттях процвітали асоціації комічних акторів – гурток судових клерків «Базот» та товариство «Безтурботних дітей». З цих аматорських об'єднань виходили здібні, яскраві актори. На жаль, історія не зберегла їх імен. Знаємо лише ім'я одного прославленого актора середньовічного фарсового театру. Це француз Жан д'Еспін, прозваний Понтале. Про його акторську винахідливість та імпровізаторський талант збереглося багато легенд. Відомо, наприклад, що Понтале, який носив на спині традиційний горб, підійшов до горбатого кардинала і, притулившись до його спини, сказав: «І все ж таки гора з горою можуть зійтися».

Такі актори, як Понтале, виконували і основні постановочні функції. Сценічний майданчик фарсу ставився на людному місці. Зовнішня форма вистави була дуже простою. На дерев'яні козли або бочки ставився

дощатий настил, відкритий з усіх боків для огляду (іноді «закулісна» частина відділялася завісою). Сценічні атрибути були обмеженими: мішок, палиця, гроші, ліки, окремі побутові деталі. Технічних ефектів не було. Сценічна дія трималася на ситуаціях і характерах. Ті фарсові тексти, що дійшли до нас, свідчать про обдарованість їх авторів.

Фарс мав великий вплив на подальший розвиток західноєвропейського театру. В Італії з фарсу народилася «комедія дель арте», в Іспанії п'єси Лопе де Руеда, в Німеччині розвинув свою діяльність Ганс Сакс. Однак найбільше фарс вплинув на творчість геніального французького комедіографа, актора і режисера Жана Батіста Мольєра.

Середньовічний театр не міг звільнитися від різних ідеологічних заборон владних структур, але він створив той необхідний ґрунт, на якому тільки і могло розвинутись театральне мистецтво Відродження.

III. Український релігійний театр

1. Шкільний театр

Майже в половині XIII століття народ держави Київська Русь піддається жахливій татаро-монгольській навалі. Руйнується державна незалежність та культурні досягнення нашого народу. Князь Данило Галицький (дехто називає його королем Данилом) намагається врятувати політичне становище держави, однак руйнація зроблена татарами надто велика і Русь поступово гасне. Цим скористалися наші сусіди, яких східна навала не зачепила. 1349 року польський король Казимир Великий захоплює Галичину і Молдавію. Решту українських земель захоплює військово сильна Литва, яка також не зазнала татарського нападу. Однак, народ і в цих важких обставинах намагається зберегти свою культуру, свої обряди, звичаї, пісні, формує свою мову, дещо переймає і з того, що творилося у Середньовіччі на західних землях Європи.

Ми вже говорили про релігійний театр Західної Європи, про містерії, міраклі, мораліте XIV, XV і XVI століть. В українських братських школах також утворювалися театральні вистави релігійного змісту, які мали свій особливий характер.

Братські школи в Україні створювалися міщанським населенням для того, щоб не посилати дітей на науку в польські школи, де священики повсюди насаджували католицизм. Король Зиґмунд III намагався очолити українську шляхту. Усі більш-менш багаті люди переходили на католицьку віру, аби успішніше зробити необхідну кар'єру. Так зробили князі Вишневецькі, Острозькі, Сапіги та інші «шляхетні багачі». Козацтво прагнуло припинити цей процес. Гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний зі всім запорізьким військом вступив до Київського братства, щоб підтримати його школу. Багато корисного для цього зробив молдаванин Петро Могила, стараннями якого була організована спеціальна шкільна колегія, з якої пізніше утворилася відома Могилянська академія. У цьому навчальному закладі вже на зразок західноєвропейського релігійного театру створюється т.зв. «шкільна драма».

З'являються драматурги такого театру, які вже володіють певними формами театрального дійства. Ці сакральні форми театрального дійства мали свої житейські комічно-сатиричні вставки – інтермедії та інтерлюдії, – які дали початок реалістичному струмові у розвитку української драматургії та сценічного мистецтва.

Початком цього своєрідного театру була українська народна драма. Наведемо деякі її приклади.

«Цар Максиміліан» («Трон»). Це назва найпопулярнішої в Україні народної драми. Тема царя-тирана, царя-убивці займає у фольклорі значне місце. Цілком можливо, що його персонажі з якогось невідомого літературного твору. Цар-деспот наказує своєму синові Адольфові прийняти віру «кумірических богів». Син не погоджується. Лютий цар розправляється з сином. Він вимагає, щоб кат відрубав голову непокірному. Кат відмовляється підняти руку на царевича. Невблаганний цар наказує відчинити всі шинки і напоїти ката. П'яний кат виконує кривавий наказ тирана. Тіло царевича він накриває рядном. Однак голову (зроблену з бересту) він піднімає над собою:

– Прощай схід, прощай захід,
Прощай південь, прощай північ!
Прощай і ти, цар-губитель,
Всенародний мучитель!

Після цього, кат на очах у тирана убиває себе. Тоді цар посилає за дідом-гробокопом. З'являється Дід Марко. Ідучи, він жартує з глядачами, розповідає кумедні історії, пригоди, а цар на троні лютує, що так довго немає Діда. Нарешті він бачить його серед глядачів і щосили кричить:

Цар.	Перестань базікати, ледащо, старий дідуган! Наказує тобі грізний цар Максиміліан!
Дід.	А я думав, що буян!
Цар.	Наказую тобі прибрати цей труп!
Дід.	Який струп? Де у мене струп?
Цар.	Наказую прибрати тіло!
Дід.	Яке діло? Де діло? Що за діло?
Цар.	Наказую прибрати покійника!
Дід.	Якого спільника?

Максиміліан зривається з місця, тупає ногою і звертається до Скорохода – «Поясни нагайкою!». Скороход б'є Діда нагайкою. Дід кличе Бабу. Між ними відбувається жартівлива імпровізована сценка. А потім вони виносять царевича і ката. Повернувшись назад, Дід та Баба співають «Ой під вишнею, під черешнею». Цар ходить з кута в куток. Під кінець пісні Максиміліан кличе Діда та Бабу і між ними відбувається розмова сатиричного характеру. На всі запитання Дід Марко відповідає дотепно і гостро. До царя він звертається так: «Ваше непересковчене благородіє!». Потім ідуть сценки богатирів, потім з'являється лікар-невдаха, який дає безглузді поради. Нарешті приходить Смерть. Вона в довгій білій сорочці, обличчя обмазане білим, в руках тримає косу. Гаснуть каганці, лише один блимає біля трону царя. Чути, як до хати вривається вітер. Цар щосили кричить.

Цар. Що за баба, що за п'яна?!
Смерть. Я не баба, я не п'яна,
Я смерть твоя упряма!

В хаті настає мертва тиша. Дзвенить коса. Гасне останній каганець. Довга пауза. Серед народу чути вирок: «Туди йому й дорога!».

Вистави українських шкільних театрів були дуже скупими. Але, попри все, вже в цих зразках сценічного мистецтва, ми можемо простежити певну постановочну думку, кмітливість, застосування спецефектів (шуми, світло), виявлення характерів, а головне організацію всього творчого театрального процесу.

Більшість драматичних творів не були надруковані. Деякі з них були знайдені вже у пізніших списках. У хроніці міста Львова бургомістр Бартоломей Зиморович згадує драматичні вистави, які давала шкільна молодь «на честь сприйняття архієпископа Івана Соліновського» у червні 1583 року.

Денис Зубрицький у своєму літописі на основі архіву міста Львова також пише про діалоги і драматичні сцени, які розігрувалися учнями братської школи. Однак, із ранніх форм театральних видовищ надзвичайно поширеними в духовних школах були віршовані діалоги. Зразком такого діалогу були надруковані у Львові різдвяні вірші Памви Беринди, що виконувалися учнями братської школи.

В 1622 році учні Київської братської школи виконували «Вірші на жалісний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного»

Касіяна Саковича. Маємо також повідомлення, що 29 серпня 1619 року в Кам'янці Струмиловій під час свята на міській площі було показано дві інтерлюдії українською мовою до польської п'еси Якуба Гаватовича «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого, на п'ять актів поділена»...

Ці інтермедії вийшли друком у Львові і збереглися до нашого часу.

Про всякі такі приклади віршованих діалогів маємо цілком упевнено сказати, що це були перші спроби українців у жанрі драматичної літератури.

З огляду драматургічних рис значний інтерес становить знайдений і опублікований Іваном Франком у 1892 році текст «Слово о збуреню пекла, єгда Христос, од мертвих вставши, пекло збурив». Як вважають дослідники, цю п'єсу було складено на Волині або в Галичині десь у першій половині XVII ст. Драма невеличка за розміром і не складна щодо композиції. Дія відбувається в пеклі. Головними особами є Христос, Ад, Соломон, Люципер. Привертає увагу майже народна мова твору та розмір вірша, подібний до козацької думи. «Слово о збуреню пекла...», вважає академік О. Білецький, взагалі єдиний зразок старовинної української драми, на якому не має нальоту шкільної учености і який справляє враження справжнього народного театру.

До XVII ст. належать і відомості про драматичні вистави в Києво-Могилянській колегії (1632), пізніше академії (1701). Вона була культурним центром, осередком літературного і мистецького життя тогочасної України. Серед наук, які викладалися у Київській академії, важливе місце займали поетика і риторика. Викладачі курсу поетики поклали в Україні початок теорії літератури, зокрема драматичної. Вони були ініціаторами шкільного театру.

Основні теоретичні положення шкільної поетики у галузі драматургії ілюструвалися творами, які грали спудеї на сцені шкільного театру. Ось які були уявлення викладачів колегії про трагедію: «Трагедія є драмою, що представляє з допомогою дійових осіб лиха і нещастя відомих людей з метою збудження у слухачів співчуття чи обурення. Предметом зображення в трагедії служить якась видатна особистість, справжня або ж вигадана, що поставлена у безвихідь...».

У поетиках Ф. Прокоповича, М. Довгалевського, Г. Кониського жанр драматичної поезії характеризувався дещо інакше. Вони вважали, що трагедія чи драма є поезія, що дією і мовою осіб наслідує важливі дії важливих людей (мужів). А комедія – це така поезія, котра слугує для

усунення і викорінення із життя поганої поведінки і аморальності відомих і нечесних людей.

Київські поетики визначали, на які частини поділяється п'єса – пролог, епілог, акт (в XVII ст. обов'язково 3 акти, у XVIII ст. – 5). Визнавали сюжет та єдність дії, якими мають бути герої п'єс, а також, які події не можуть бути предметом зображення на сцені. У цих наукових вимогах говориться: «Не всяка дія виводиться на сцену… особливо та, що може бути імовірною або через свою буденність і мерзенність не гідна очей глядача, тому убивства усуваються зі сцени…».

Особливо корисною і змістовною була поетична форма Феофана Прокоповича («De arte poetica», 1705р.), оригінальна і від польських католицьких зразків. Переконаний противник єзуїтсько-схоластичного методу освіти, він намагався побудувати курс таких наук – поетика, риторика, філософія на нових прогресивних засобах. Взявши за основу старогрецьку драматургію і «Поетику» Аристотеля, Прокопович заклав основи нової драматичної справи.

Це ще не була теорія драми в її реалістичному розумінні, хоч його поради, щоб мистецтво наслідувало «дії людські», тобто образ і вчинки живої, не міфічної, вигаданої особи. Його вимоги у зв'язку з цим переглянути основні принципи драматичного твору з метою визволити цей жанр від дидактичних схем і канонів, надміру символів та алегорій, нарешті, його власна праця, автора такої оригінальної драми, як «Владимир» – дають підстави високо оцінити реформаторську роль його поетики ще на ранньому етапі розвитку української культури. Невипадково курс поетики Прокоповича – єдиний, який був надрукований у 1780 році.

Найдавнішою з датованих пам'яток нашої шкільної драматургії є п'єса невідомого автора «Олексій, чоловік божий», розіграна 1673 року. Вона була надрукована 1674 року в Києво-Печерській лаврі. (В цій п'єсі розповідається про Олексія, сина римського сенатора Євфиміана, який відмовився від багатства і світських радощів і служив господу.)

Велика заслуга у розвиткові старовинної шкільної драматургії належить Феофану Прокоповичу, який у своїй трагедії «Владимир» далеко відійшов від тих схоластичних канонів, які вироблені його попередниками, і здійснив на практиці одне з основних своїх положень, звернувшись до реального життя. Драма присвячена гетьманові Івану Мазепі – покровителю Києво-Могилянської академії. Це перший зразок української шкільної драми, сюжет якої взято з вітчизняної історії.

П'єса має виразні політичні тенденції. Автор, всупереч єзуїтським твердженням, хоче вивести походження православної релігії зі сходу і підкреслити її значення у розвиткові національної культури. Він показує боротьбу нового прогресивного зі старим консервативним, маючи, очевидно, на увазі реформи Петра І і його боротьбу з реакційною частиною духовенства та боярами. Прокопович уперше в театральній практиці не розмежовує серйозних та комедійних сцен. Комедійні сцени не внесені в окремі інтермедії, а органічно введені в дію п'єси. Дійові особи не виступають у вигляді алегоричних постатей, мертвих схем – це живі люди з виразними характерами.

Особливий інтерес викликають образи «поганенькиx» жерців, які змальовано у гостросатиричній формі. У самих іменах – Жеривол, Курояд, Піор – підкреслено їх характерні риси. Прокопович також перший увів у дію психологічний мотив, зобразивши боротьбу Володимира перед прийняттям християнства. П'єса поділена на 5 актів із прологом та заключним хором. Трагікомедія «Владимир» була безумовно новим явищем у практиці шкільного театру.

В цілому ж, київські шкільні поетики – це перші спроби виробити естетичні принципи української драматургії і театру. Автори їх – викладачі Київської академії – були безумовно знайомі з досвідом західноєвропейського театру, його драматургією та сценічним мистецтвом. Але до рабського копіювання не вдавалися. П'єси київського шкільного театру мають певну подібність до польських зразків і п'єс єзуїтських коледжів (у різних країнах користувалися подібними сюжетами з релігійної історії), але й досі не знайдено жодної, яка б точно копіювала їх.

2. Вертеп

Другим видатним явищем релігійного обряду козацької доби був «вертеп». Святкування цього обряду було пов'язане з Різдвом Христовим. Воно розгорнулося і характерне лише для слов'янських країн – Польщі, Чехії, Росії та України. Вертеп – це старовинний ляльковий театр в Україні. Зародився в XVII столітті й поширився у XVIII–XIX століттях. Він являв собою поєднання релігійної та різдвяної драми та світської гри, елементів усної народнопоетичної творчості.

Народний звичай ходити на Різдво колядувати мав певний вплив на виникнення вертепу.

Вертеп (у Польщі «шопка») це була спеціально зроблена двоповерхова скринька для показу ляльок, що її носили колядники. Іван Франко вказав, що вертеп сформувався із західної релігійної драми (яка спочатку була витіснена з церкви, потім із церковної огорожі на міську площу) і зовсім світської гри. Релігійну основу цієї театральної форми становило народження Христа та винищення сорока тисяч немовлят за наказом царя Ірода. Ця частина вертепу була незмінною у всі часи його існування. Друга (світська) частина вертепу мала своїм джерелом усну поетичну творчість українського народу. Саме ця, інтермедійна частина, яка складена із окремих, не пов'язаних між собою жанрових побутових сцен і визначала національний самобутній характер вертепної вистави, її живий імпровізаційний злободенний сенс. Це зв'язувало релігійне дійство з тогочасною життєвою конкретністю.

Першими «майстрами» цього виду були вихідці Київської академії. Вони популяризували вертепну гру серед широкого загалу. Це зумовило саму побудову скриньки. Двоповерхова її будова різко розмежовувала текстовий матеріал на винятково релігійно-повчальну і народно-побутову, розважальну частину. Тому між вертепним дійством і деякими п'єсами шкільного театру відчутний зв'язок, навіть наявна тотожність текстів. Це особливо видно, коли порівняти вертепні тексти з такими п'єсами, як «Коміческое дѣйствіе» Довгалевського чи «Комедія на день Рождества Христова» Димитрія Ростовського і драми Г. Кониського.

Вертеп почався без відомих форм середньовічного релігійного театру (літургічна драма, містерія, миракль, мораліте), як і види лялькового театру – російський Петрушка, польський «Шопка» і т.п. Однак, це не значить, що у своїх формах наш вертеп був неоригінальним явищем. Якраз навпаки – і конструкція скриньки, і ляльки, і техніка водіння – неповторно самобутні. Вони не схожі ні на Петрушку з його принципом ширми, ні на одноповерхові польські «яселка» з маріонетковим малохудожнім характером ляльок. Вже не кажучи про цілком оригінальний зміст інтермедій, національні типи ляльок-персонажів, яскраву патріотичну, волелюбну спрямованість усієї української вистави. Сатиричні ж її елементи в окремих сценах виходили за межі побутового гумору (хоч і він є красномовним свідченням живого народного джерела вертепних небувалих імпровізацій, способів викриття деяких вад суспільства).

Навіть образ Ірода в релігійній виставі нерідко наділявся рисами конкретних ненависних народові керівників. Духом ненависті до царя-супостата та пана-кріпосника пройнята значна кількість інтермедій другої частини вертепного видовища.

До нас дійшли тексти окремих вертепів вже більш пізніх часів. Перший із них датований 1770 роком. Це т. зв. Галаганівський, або Сокиринський вертеп.

Сокиринський вертеп занесли до маєтку поміщика Галагана дяки – «живорізи». Цей варіант вертепу був перетворений у розвагу для обмеженого кола людей, він мав велику за обсягом релігійну частину. А Куп'янський вертеп, датований 1829 роком, до зовсім незначного об'єму звів першу релігійну частину вертепу. Існує ще кілька редакцій вертепної драми – Славутський, Батуринський, Хорольський – вже XIX століття.

Найстарішою редакцією Іван Франко вважає т. зв. Волинську. Однак її релігійна частина написана польською мовою. У тексті є багато сцен, написаних українською мовою, трапляються також назви українських міст, що свідчить про її походження.

Вертеп – один із небагатьох видів театрального дійства, що дожив до нашого часу і не втратив популярності. Ще й зараз, у новорічно-різдвяні свята, можна побачити Ірода, Пастухів, Янголів, Діда, Бабу, Чорта, Москаля і, звісно, Козака, котрий всіх «добрих» зрештою рятує.

Незважаючи на свою простоту і невимогливість, і шкільний, і вертепний театр вимагав наявності людини, котра могла і уміла організувати творчий процес, могла ставити певні творчі завдання і вирішувати проблеми. Безумовно, ці люди повинні були бути освіченими, мати певні естетичні смаки, орієнтуватися у світовій літературі і мистецтві. Саме вони і заклали фундамент до відродження української культури, у тому числі й театральної.

IV. ТЕАТР ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

1. Аристократичний театр

Театр епохи Відродження має два напрями: придворно-аристократичний та народний.

Придворно-аристократичний театр сформувався у другій половині XVI століття як театр видовищно-розважальний.

У цьому так званому «пишному» театрі, де ставились переважно оперно-балетні вистави, головними фігурами були художник-декоратор та балетмейстер. На виставах створювались грандіозні перспективні декорації, організовувались складні технічні перетворення, польоти, різного роду апофеози, феєрверки.

Режисура тут була суто зовнішньо-постановочна. Матеріально-декоративною частиною керував художник-архітектор та машиніст сцени, сценічною – балетмейстер-церемонійместер. Аристократична реакція довго підтримувала таку форму театрального видовища на противагу театрові народному.

Придворно-аристократичний театр переносить дію театрального видовища з площі в закрите приміщення. На рубежі XV–XVI століть в Італії починають формуватись зовсім нові принципи сценічних постановок. Виникає так звана сцена-коробка, яка через певний час стає вирішальною умовою режисерських пошуків, що визначає способи творчої організації сценічного видовища. Принцип симультанних декорацій змінюється принципом перспективно-ілюзорної побудови сценічної картини. Виникає система куліс та падуг, з'являється портальна арка – передня завіса, сцена ділиться на плани, в декоративному оформленні застосовується живопис на плоских полотнах, натягнених на рами, застосовуються нові принципи освітлення і зміни декорацій. Зрозуміло, що такий значний творчо-технічний переворот висував на перше місце роль архітектора-художника, який створював сценічний майданчик і розробляв усі декоративно-технічні проблеми показу вистави. До наших днів дійшов трактат такого театрального архітектора.

Це п'ять книг «Про архітектуру» Себастіано Серліо, опублікованих у 1545 році. В них він докладно описує і зарисовує способи побудови і технічного оснащення театральних сцен.

Сцена-коробка незабаром утвердилась в Європі як основний вид сценічного майданчика, яка і в наш час диктує основний напрям творчих пошуків режисерів та сценографів.

2. Народний театр. Commedia dell'arte

Це були професійні, мандрівні (в окремих випадках стаціонарні) трупи, на чолі яких стояв директор, який поєднував в собі і драматурга, і актора, і творчого керівника трупи – режисера. Характерним діячем такого типу (вже в епоху класицизму) був Ж. Б. Мольєр. В Іспанії таку діяльність проявляв Лопе де Руеда, в Італії – Анжело Беолько, а в Німеччині – Ганс Сакс.

Видатний драматург і театральний діяч епохи Відродження Лопе де Вега у своєму трактаті «Нове мистецтво створювати комедії в наш час», відзначає насамперед демократичність, близькість до народу таких драматургів-режисерів. Він пише: «Наші п'єси звались спершу ауто, бо вони наслідували дії та інтереси юрби. Лопе де Руеда був у нас зразком цього стилю; його комедії написані прозою; вони такого низького роду, що він уводив до них ремісників і зобразив кохання дочки коваля. Нині ми звемо інтермедіями ці старовинні твори; в них відбувалася дія серед людей з народу, адже ніколи ви не побачили інтермедії, де виступали б королі».

Даючи поради драматургам, які бажають писати комедію, Лопе де Вега наполягає, «щоб стиль комедії був ясний, чистий, легкий, подібний до стилю звичайної розмови»...

Слід сподіватися, що такі ж вимоги ставилися драматургом-режисером і до сценічного виконання ролей. Що це саме так, свідчить уривок з «Гамлета» Шекспіра:

«*Гамлет.* Показуйте монолог, будь ласка, так, як я вам показував, легко і невимушено, а не горлайте, як часто ви, актори, робите. Бо тоді краще вже хай мої вірші виголосить оповісник на майдані. Не пиляйте повітря руками – отак. Легше, легше. Адже в потоці, в бурі, сказати б, у самому смерчі монологу вам треба знайти міру й дотримуватися її, щоб надати йому плавності. Ох, мені душу вивертає, коли я слухаю, як

дебелий кеп у перуці шматує той сердешний монолог так, щоб аж вуха позакладало стоячій публіці, яка нічого не тямить, крім нерозбірливих пантомім та вереску. Випороти б різками отакого лобуря, що пнеться перевершити самого Термаганта, переіродити Ірода. Уникайте, будь ласка, цього.

1-й актор. Будьте певні, ваша честь.

Гамлет. Але дивіться, щоб не вийшло надто мляво. Покладайтесь на здоровий глузд. Погоджуйте жест зі словом і слово з жестом. Особливо пильнуйте, щоб не переступати меж натуральності. Адже всяка надмірність перечить мистецтву гри, що й раніш і тепер мала й має на меті держати дзеркало перед природою, показувати чесноті власне лице, гидоті – її справжній образ і кожному вікові й станові – їхній вигляд і відбиток. Якщо тут переборщити чи, навпаки, недодати, то невігласа це розвеселить, але розумного засмутить. А судження одного такого має для вас переважити думку решти глядачів... а ті, що грають комічні ролі, хай кажуть не більше, ніж їм написано. Адже дехто з них сміється лише для того, щоб найдурніші серед глядачів і собі реготали з ним. А тим часом якийсь важливий епізод вистави проходить повз їхню увагу. Гидке видовище і свідчить про вельми вбогу амбіцію того блазня, що таке витіває».

Реалістичні та демократичні традиції фарсу успадкувала так звана «комедія дель арте» (commedia dell'arte) італійська комедія масок, яка виникла в середині XVI століття. Роль режисера у фарсових виставах комедії дель арте була обмеженою, тому що сценічне мистецтво цих театральних форм базувалося насамперед на акторській імпровізаційній стихії. Комедія дель арте до того ж користувалася спеціальними сценаріями (сюжетними схемами майбутньої сценічної дії) та раз і назавжди встановленою системою масок, які певним чином регламентували сценічну поведінку персонажів. Вистави комедії дель арте, як і фарсові, давалися на примітивних дощаних помостах. Поміст ділився на чотирикутну кабіну, відгороджену від публіки полотнищами, та ігрову площадку, на якій було мінімум театральних аксесуарів. Владикою на такій сцені завжди був актор, який, як бачимо, певною мірою підміняв навіть драматурга. Цей багатогранний актор виконував також певні творчі та організаційні функції режисера.

Актори італійського театру масок вперше в європейському театрі опанували сценічний ансамбль (колективну імпровізацію). З середовища цього театру вийшли також перші теоретики сценічного мистецтва.

***

Підсумовуючи сказане, ми можемо констатувати, що театр Середньовіччя та Відродження вніс в театральну культуру багато нових елементів, які потім лягли в основу режисерської професії.

Хочемо зосередити особливу увагу на організації сценічного простору, як одній з важливих складових частин режисури. Ранній середньовічний театр, як і античний театр, був майданним (площадним) театром, театром для великої кількості людей, більшою чи меншою мірою – театром просто неба. Простір використовувався широкомасштабно (особливо в містеріях); виник та утвердився симультанний принцип декоративного оформлення, коли всі місця дії вибудовувалися одночасно на площі, а глядач переходив від одного об'єкту до іншого або, коли глядачі залишалися на місці, а перед ним розгорталися вози-педженти з різними місцями дії. Керівництво видовищами релігійного характеру тримали в своїх руках церковнослужителі, однак вони часто ділилися, а іноді і зовсім віддавали управління і організацію театральних видовищ муніципальній владі, спеціальнім компетентним людям. Пізніше більш заможні кола суспільства звабили виступати акторів у дворі замків. Глядач розміщувався на внутрішніх балконах будинків, або на спеціально збудованому дерев'яному амфітеатрі, трупа ж виступала на дворовому подвір'ї. Згодом домашні вистави окремих аристократів переходять в самі приміщення палаців, в закриті зали, сценічну частину і частину для глядачів. Створюється сцена-коробка. Розробляється кулісна система і перспективна мальована декорація. Сцена ділиться на ігрові плани. В кінці XVI-XVII століть постановочна та технічна сторона палацово-аристократичного театру значно удосконалюється, виникає так званий «пишний», видовищний театр, в якому керують архітектори, художники, майстри постановочних чудес (різних польотів, перетворень, феєрверків, апофеозів). У XVII столітті остаточно сформовуються і балетні та оперні вистави, де головну роль відіграє музика, вокал, хореографія. Керівну роль в таких театрах мають балетмейстери, композитори, а іноді навіть церемоніймейстери, що влаштовують видовищні вистави за певними постановочними канонами.

V. ХАРАКТЕР РЕЖИСЕРСЬКИХ ОБОВ'ЯЗКІВ У ТЕАТРІ КЛАСИЦИЗМУ

Класицизм як художній напрям драматургії та театру зародився у Франції в першій половині XVII століття. Це був час найбільшого зміцнення абсолютизму. Діячі літератури та мистецтва, керуючись ідеальними уявленнями про державу, висунули ідею домінанти інтересів держави над інтересами окремої особи. В підкоренні інтересів особи інтересам держави вони вбачали суспільний, етичний обов'язок людини, якому повинно бути підпорядковане все її життя. Прагнення особистого щастя у класицистичного героя мусило бути узгодженим з ідеальними етичними і громадськими нормами. Антагоністичність цих двох начал лягла в основу трагічних конфліктів, трагедій двох найбільш видатних драматургів класицизму – П'єра Корнеля і Жана Расіна. Нормативна естетика класицизму виробила цілий ряд непорушних правил і норм літературної творчості та сценічної діяльності.

Режисерські функції в театрі епохи класицизму виконувалися діячами різного характеру. З одного боку це були драматурги, які практично керували постановкою своїх драматичних творів; з другого – важливу роль у сценічному втіленні класицистичного репертуару відіграють також протягом століть провідні актори – майстри цього стилю. Ще одне відгалуження цього напрямку забезпечують так звані «маги» і «чародії» сцени – театральні архітектори, художники і навіть машиністи сцени, які розвивають виражальні засоби так званої постановочної режисури. Перша половина XVII століття ознаменувалася завершенням великого перетворення техніки сцени. Остаточно утвердилася канонічна форма сцени-коробки з розробленою кулісною системою, пласкими живописно-перспективними декораціями та механізацією різних театральних ефектів. (Цим театральним ефектам відводиться значне місце в постановках; відомо, наприклад, що драматург П. Корнель написав спеціально трагедію «Андромеда», розраховану на складну театральну машинерію, драматург вважав, що без застосування відповідних машин всю побудову трагедії буде зруйновано). В Італії, Франції та інших європейських країнах починають широко практикуватись оперно-балетні вистави, які також розвивають видовищно-постановочну спрямованість

вистав. В 1617 році італієць Франчіні при постановці в Луврі балету «Звільнення Рено» використовує навіть прийом поворотного кола.

Пишні свята французького монархічного двору давали можливість італійським чародіям постановочного мистецтва досягти вершин своєї майстерності. Сімнадцять років працює при французькому дворі італієць Тореллі, неперевершений майстер різних польотів, перетворень, частих перемін, які викликають велике захоплення глядачів. У 1662 році Тореллі замінив інший італійський майстер Вігарані, який побудував та оснастив у Тюїльрі оперне приміщення, відоме під назвою «Зал машин». Вже в XVIII ст. італієць Сервандоні довів застосування театральної машинерії у цьому театрі до повної технічної досконалості. Він створив спеціальний вид театральної вистави, в якому головну роль відігравали декорації і машини. Це були справді вистави театрального архітектора, декоратора та машиніста. Досвід італійських постановників розповсюджується по всій Європі. Він проникає в Англію, Іспанію. В Німеччині ці принципи розвиває відомий архітектор Йозеф Фуртенбах, який в 1641 році побудував там перший постійний театр. Через Німеччину ці впливи переходять в Росію, при організації театру за часів царя Олексія Михайловича (1672 р.).

Акторське мистецтво епохи класицизму базувалося на наспівній, патетично-піднесеній декламації. Психологічні переживання персонажів суворо регламентувалися установленими формами; життєподібні чи стихійно-емоційні елементи гри на сцені не допускалися.

Класицистська вистава відзначалася монументальністю, статичністю, симетричною побудовою мізансцен, дія розвивалася в основному на авансцені на фоні живописної перспективної декорації, що також була позбавлена історичної та побутової конкретності. Увага до вишуканого слова і жесту, до вміння відповідно триматися на сцені, носити театральний костюм, володіти відточеною зовнішньою технікою висунула на провідне місце в театрі класицизму цілий ряд видатних акторів, які визначали хід роботи над виставою і яких наслідували інші актори. За часів Корнеля це були такі актори як Гійом Мондорі, Жак Флорідор. Г. Мондорі мав власну трупу, він організував у Парижі в 1634 році театр «Маре», який став центром нового напряму – театрального класицизму. В цьому театрі була вперше поставлена (в 1636 році) краща п'єса Корнеля – «Сід». Мондорі грав у ній роль Родріго. Незважаючи на канони класицизму, які Мондорі утверджував у сценічній грі, його виконання ролі відрізнялось великим сценічним темпераментом та щи-

рістю почуттів на відміну від гри акторів придворно-аристократичного спрямування, таких, наприклад, як Бельроз. Однак головним виразним засобом усіх акторів театру класицизму було мистецтво декламації.

Жан Расін брав активну участь як режисер в постановці своїх п'єс в театрі «Бургундський готель». Він навіть створив цілу школу акторів класицизму. Кращими його ученицями і продовжувачами справи були актриси Тереза Дюпарк і Марі Шанмеле. Режисерська робота Расіна відзначалась пошуками психологічного виправдання сценічної декламації, намаганням передати через мелодику вірша нюанси людських переживань. Великого значення драматург надавав також сценічному жесту, його широті, пластичності, виразності, і в той же час природності і граціозності. В оперному театрі подібну ж роль відіграв композитор Жак Люллі, який був водночас і режисером, і балетмейстером.

Класицистична манера гри протрималась в театрі до першої половини XIX століття. Її підгримувала насамперед монархічна державна система, яка бачила в подібному театрі опору своєї влади. Однак, при всій нормативності сценічної естетики, цей напрям дав ряд видатних акторських імен, які водночас були і представниками «акторської режисури», це: А. Лекуврер, М. Барон, А. Лекен, І. Клерон, М. Дюменіль у Франції; Т. Беттертон, Дж. Кембел у Англії; К. Нейбер в Німеччині, в Росії – Ф.Г.Волков і І.А.Дмитриєвський, Т.М.Троєпольська, П.А.Плавильщиков, С.Н.Сандунов. На початку XIX століття класицистська манера гри домінувала в сценічній діяльності видатних французьких актрис М.Жорж, А.Марс (пізніше – Е.Рашель), в Росії – К.С.Семенової.

Класицизм не можна сприймати лише зі знаком «мінус», як це робили раніше деякі критики. Діячі цього напряму звернулися до загальнолюдських проблем, які актуальні і на сьогоднішній день. Вони підкреслили роль вибору в житті людини, розкрили дійову силу людських пристрастей. Класицизм навчив європейський театр могутньої логіки дії персонажу, вмінню відкинути все другорядне, несуттєве для виявлення головної думки вистави. Класицизм дав, нарешті, нову естетику – поему Буало «Поетичне мистецтво» (1764 р.), основним принципом якої була глибока повага до людського розуму. Істину встановлює людський розум, але вона захована в «природі». Наслідування природи – основна задача творчості. Критерій істини в мистецтві – створення нових естетичних цінностей. Пристрасті людини мусять бути приборкані розумом. Ось ті вимоги естетики Буало, про які ми часто забували. Мусимо

сказати, що правило трьох єдностей не тільки обмежувало творчість драматурга, але й підкоряло його певній художній дисципліні; вимога ж єдності дії та її наростання з кожною новою сценічною ситуацією не втрачає свого значення до сьогоднішнього дня. Естетика Буало це не лише данина своїй епосі, ідеології свого часу, треба бачити в ній місток до Просвітництва XVIII століття, а від нього до подальшого прогресу сценічного мистецтва.

Особливу школу акторської гри створив геніальний французький драматург, актор і режисер Ж. Б. Мольєр. Відображаючи в своїй грі інтереси демократичних кіл, актори цієї школи більш вільно і широко трактували принципи класицистської естетики. Розвиваючи прогресивні громадянські тенденції, вони долали обмеженість класицизму, досягаючи у жанрі трагедії ідейності, монументальної простоти, емоційної наснаженості і навіть певної психологічної конкретності образів, а в жанрі комедії – яскравого сатиричного малюнку, життєвої правдивості, індивідуалізації характерів. Однак на певному етапі розвитку театральної культури нормативна естетика класицизму почала гальмувати появу нових тенденцій у сценічному мистецтві. Щоб утвердити нові принципи театру, необхідно було провести непримириму боротьбу зі старими канонами.

Перемога класицизму в драматургії та теоретичному узагальненні сценічного мистецтва суттєво вплинула на розвиток акторського мистецтва та характер режисерських обов'язків. Сценічна творчість стала називатись l'art de declamation – мистецтвом декламації. Художність гри актора безпосередньо залежала від благородства, вишуканості декламаційної манери виконання ролі. Великої уваги для вдосконалення акторської майстерності надавали також пластиці тіла, жестові, вишуканості пози. Класицистська естетика вимагала піднесеного виконання ролі, перебільшення виражальних засобів, героїзації та монументальності. Буало писав: «Театр вимагає перебільшених ліній як у голосі, декламації, так і в жестах». «Декламація французьких акторів в трагедії – це щось на зразок співу», – писав безіменний автор в «Галантних розмовах». Принцип тональної декламації іноді вимагав навіть покладання акторського виконання на ноти. Син драматурга Расіна згадує, що його батько, працюючи з актрисою Марі Шанмеле, «спершу роз'яснював їй вірші, які вона повинна була виголошувати, показував жести і диктував інтонації, які навіть зображував нотами».

Класицистський актор не знав, що таке перевтілення в образ. Яку б

роль він не грав, він залишався сам собою. Особистий характер актора ставав характером сценічного героя. Звідси виникло так зване театральне амплуа. Виконуючи режисерські функції, люди підбирали до кожного літературного типу таких виконавців, які б відповідали психічним і фізичним даним персонажів. Так утворилися сценічні царі з благородними і сильними голосами, коханці, здатні легко запалюватися чужими пристрастями, винахідливі субретки, простаки, благородні батьки та інші канонізовані сценічні постаті.

Володарем сцени знову став актор, він все більше і більше почав виконувати функції керівника вистави. Правда, діяли ще і такі вчителі сценічного мистецтва, як Расін і Мольєр, що були перш за все драматургами, однак Мольєр був водночас і великим актором. Видатними акторами того часу були Мондорі (театр «Маре»), Бельроз (театр «Бургундський готель»), Флоридор, Шанмеле. Вони диктували стиль, манеру гри. Вони показували, як треба читати роль, демонструвати свої пластичні досягнення. Початківці вчилися у них, спостерігаючи їх гру. Дія класицистської вистави розгорталася в основному на авансцені. Головний герой завжди був у центрі. Мізансцени вибудовувалися або фронтально, або перспективно. Актори в основному стояли і були звернені обличчям до глядача. Конкретності в сценічному оформленні та костюмі не було. Декорація була єдина на всю виставу і мала якийсь абстрактний характер, що робило її придатною для всіх часів і народів.

Попри все, сценічна школа класицизму мала для розвитку акторського і режисерського мистецтва вагоме значення: «вона піднесла загальну культуру актора, навчилась свідомо і наполегливо працювати над ролями, розвинула художній смак. Класицистський театр встановив точні амплуа і дав можливість акторам вдосконалювати своє мистецтво в природному для кожного таланту напрямі.

Встановивши багато канонів для сценічних почуттів і характерів, нормативна естетика вперше зафіксувала точно вироблену форму зовнішніх виражальних засобів для передачі внутрішніх переживань персонажів. Правила класицистської гри об'єднались в цілу систему – це була перша сценічна школа драматичної гри».

Однак, такі принципи сценічної творчості мали і свій негативний бік. Вони породжували штампи. Вони відривали мистецтво сцени від багатогранних життєвих явищ, не давали акторам можливості бути щирими і переконливими на сцені. Класицистська регламентація з часом мусила поступитись місцем іншим художнім напрямам мистецтва.

VI. ФОРМУВАННЯ СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРСЬКИХ ФУНКЦІЙ У ТЕАТРІ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА

У драматичному досвіді шляху формування окремих режисерських функцій і обов'язків ми бачимо насамперед велику кількість джерел режисерської професії. Тут і культова основа як система певної регламентації театрального видовища, і діяльність драматурга як організатора сценічного втілення свого літературного твору, і роль провідних акторів у створенні відповідного сценічного дійства, і діяльність театральних архітекторів, художників-декораторів, спрямована на формування ігрового майданчика, на організацію сценічного простору та технічне оснащення сцени.

Театр класицизму зосередив всі ці напрями творчих пошуків у дві головні течії, які стали визначальними для театрального мистецтва, але не зливалися в одне річище, співіснували та розвивалися зовсім відокремлено, паралельно.

З одного боку – це постановче мистецтво художників-декораторів та машиністів – чародіїв сцени, з другого – акторське мистецтво, регламентоване нормативною етикою.

Цілісного сценічного твору, який об'єднував би всі творчі компоненти, ще не виникало; не було і спеціального творчого працівника – режисера, який міг би організувати всю діяльність театру на засадах індивідуального творчого задуму, на основі єдиних ідейно-художніх установок. Водночас характер та форми суспільних взаємин, які склалися в Європі у XVIII столітті, посилювали роль ідеологічного впливу театру на маси. Театр почав використовуватись як могутня трибуна в справі соціальних і політичних перетворень життя. На історичну арену вийшов новий клас – буржуазія, яка почала готувати ідейний розгром соціально-економічної системи феодалізму. В філософії, літературі та мистецтві розпочався новий рух, який одержав назву Просвітництва.

Просвітники виступали проти економічного та духовного гноблення народу. Вони піддавали нищівній критиці діяльність державного апарату, діяльність церкви, як засобу одурманення мас і опори панівного класу. Вони проголосили ідею освіти народних мас, широкого розповсюдження знання серед народу. Все, що не відповідало принципу ро-

зумності, все, що заважало досягненню добробуту народу, призначалося просвітниками на знищення.

Художню творчість просвітники підкорили завданням перебудови суспільства. Основним принципом їх естетики стало ствердження виховної ролі мистецтва, бойової тенденційності та демократичної ідейності.

Просвітники повели активний наступ на основну художню доктрину феодалізму – класицизм. В царині театру нову естетичну систему сформували видатні мислителі та суспільні діячі XVIII століття Дені Дідро (у Франції) та Ґотгольд Ефраїм Лессінг (в Німеччині).

Дені Дідро протягом всього свого життя боровся проти мистецтва аристократичного, елітарного, ворожого інтересам народу, віддаленого від реальної дійсності. Мистецтво мусить спуститися з класицистичних висот, говорив він, воно мусить втручатися в життя і говорити правду про нього, не цураючись «низьких», прозаїчних тем, буденних конфліктів, побутових картин.

Дідро рішуче заперечив жанрову структуру класицистичної драматургії, що визнавала тільки два протилежних жанри – трагедію і комедію. Мусить виникнути «середній жанр», стверджував Дідро, я назву його «серйозним жанром». Дідро боровся за створення такого жанру. В Англії та Франції в ті часи виник такий жанр. Це була міщанська драма: «Лондонський купець» Джорджа Ліло. Дідро сам написав дві міщанські драми – «Побічний син» та «Батько сімейства».

Дідро написав також роботу, спеціально присвячену акторській майстерності – «Парадокс про актора». Він піднімав на висоту мистецтво актора: «Я високо ціную талант великого актора, така людина зустрічається так само рідко, а, можливо, навіть більш рідко, ніж великий поет». Дідро заперечив теорію підсвідомої творчості актора, його здатності перевтілюватися на сцені, цілком відмовившись від власного «я». Це суперечить законам природи. Основою майстерності актора є копітка робота, глибоке знання законів сцени, задуму автора, суті художнього образу, своїх творчих можливостей та досконале володіння собою. «Парадокс про актора» – перша спроба підвести наукову базу під акторську майстерність.

Дух епохи знайшов найглибше і найповніше втілення у творчості німецького теоретика мистецтва і просвітника Лессінґа. Лессінґ закликав до створення театру, який був би доступним широким верствам суспільства. Він перший вивів на німецьку сцену нового героя-бюргера,

створив першу німецьку соціальну драму («Міс Сара Сампсон»). Метою мистецтва Лессінґ вважав завдання виправити людину, однак, не за допомогою дидактики і повчальності, а через пробудження розуму і серця, через співпереживання з героями. У своїй фундаментальній праці «Гамбурзька драматургія» він різко виступив проти французького класицизму, піддав нищівній критиці закон трьох єдностей, побудову дії та діалогу, неприродну мову героїв. Заперечувались також ідейні та моральні принципи класицизму – знищення особи в ім'я державних інтересів, відмову від радощів життя. В «Гамбурзькій драматургії» Лессінг детально аналізує акторську гру. Основним принципом акторського мистецтва він вважав природне відображення людини. Актор повинен бути на сцені правдивим.

Лессінґ закликав акторів «вживатися» в кожну роль, проникатися моральними настановами автора, не втрачати міри при зображенні пристрастей, відмовитись від умовної пластики та наспівної декламації. Лессінґ мав великий вплив на весь європейський театр. Він заклав основи реалістичної театральної естетики.

Режисерське мистецтво під впливом теорії просвітителів поступово починає формуватися як самостійна професійна діяльність керівного творчого працівника. Починають об'єднуватися різні мистецькі функції режисера – постановочні, виховні, організаційні. В театрах ведеться наполеглива робота по об'єднанню акторського колективу єдиними творчими принципами, створюються перші акторські школи, ускладнюється спосіб роботи над виставою. Режисерську роботу в цей період проводять знову ж таки провідні актори та драматурги. Прикладом такої акторської режисури може послужити діяльність знаменитого англійського актора Д. Ґарріка.

Девід Ґаррік (1717–1779) виступив як один з активних пропагандистів естетики просвітників. Вважаючи театр вихователем суспільства, Ґаррік визначав цінність театральної вистави тими морально-етичними ідеями, які вона виражає. Основною задачею актора він вважав розкриття простоти і повсякденності в сценічній поведінці персонажів. Він вимагав, щоб актор, у рамках психологічно-переконливої поведінки, вмів показати емоційно наповнений внутрішній світ персонажа. Він знижував до буденного, природного рівня всі людські переживання, стверджував, що і королі, і прості люди почувають однаково. Ставши в 1747 році співвласником театру «Друрі-лейн», Ґаррік розпочав давно задуману ним реформу театру. Вся його увага була зосереджена на ство-

рення постійної трупи та виховання її на реалістичних засадах. (Ми бачимо тут успішне поєднання організаторських та виховних функцій режисера). Домагаючись сценічної правди, він надавав великого значення репетиційному процесу, роботі з акторами. Ґаррік домагався злагодженої гри акторів першого і другого рівнів. І хоч в роботі з масою Ґаррік обмежувався лише виразністю груп, його діяльність була значним кроком вперед у справі цілісного сценічного твору.

Ґаррік боровся також за встановлення нових постановочних засобів. Він увів ряд удосконалень сценічного майданчика, вперше застосував рефлектори для освітлення глибин сцени. Це дало можливість розгортати сценічну дію не лише на авансцені, а на всьому сценічному просторі. Після тривалої боротьби Ґарріку вдалося скасувати місця на сцені для привілейованих осіб. Демократичний та новаторський характер діяльності Ґарріка визначив його світову славу. І хоча самого терміна – режисер, – ще в його часи не існувало (він виник аж наприкінці XVIII століття), ми можемо його вважати предтечею режисури в сучасному розумінні слова.

У Франції XVIII століття шлях просвітницькому класицизму проклала актриса Андрієна Лекуврер. Вольтер писав про неї: «Винятково обдарована актриса, що майже сама винайшла мистецтво розмовляти серцем і вміння вселяти почуття і правдивість туди, де до того не було нічого, крім вишуканої піднесеності та декламації».

Велику роль у розвитку французького театру у другій половині XVIII століття відігравав вихований Вольтером знаменитий актор Анрі Луї Лекен. Його творчість підготувала сценічне мистецтво революційної Франції. Долаючи абстрактність класицистського сценічного образу, Лекен шукав вираження національного характеру. Він відмовився від традиційного «римського костюму», шукав можливості з допомогою костюма виразити характер персонажу. Лекен долав статичність сценічної поведінки, декламаційність, звертав увагу на розробку мізансцен, художнє та музичне оформлення.

Суттєву реформу акторського мистецтва у французькому театрі здійснив Франсуа Жозеф Тальма. Початок його акторської кар'єри збігається з початком французької буржуазної революції 1789–1794 років. У листопаді 1789 року Тальма виступав у ролі короля-вбивці Карла IX в трагедії Шеньє «Карл IX, або Урок королям». Виконання цієї ролі відразу принесло молодому актору успіх і славу. Ставши на захист революції, Тальма дійшов до гострого конфлікту з консервативною частиною

театру «Комеді Франсез». У театрі відбувся розкол на так звані «чорну та червону ескадри». Тальма залишає «Комеді Франсез» і створює власний театр – «Театр Республіки». Не пориваючи до кінця з класицизмом, Тальма розгортає боротьбу за сценічну правду, за різнопланове розкриття внутрішнього світу сценічного героя. Граючи роль злочинця на троні Карла IX, Тальма не змалював його лише як тирана. Крім жорстокості, він шукав в цьому персонажі слабкість, впертість, каяття, навіть божевілля. Пошуки внутрішньої правди супроводжувались пошуками правди зовнішньої. В цій ділянці він розвивав здобутки Лекена, якого вважав своїм вчителем.

Тальма здійснив реформу акторської декламації та жесту. Емоційна насиченість, глибина і правдивість душевних переживань, введена цим актором, відкривали перед французьким театром нові горизонти.

В XVIII столітті значну роль у розвиткові європейського театру відіграє німецький театр. У 1753 році видатний німецький актор Конрад Екгоф створив «Академію акторського мистецтва». Актори, учасники Академії, всебічно аналізували ролі, обговорювали питання акторської етики та дисципліни. Однодумець Лессінґа, керівник Гамбурзького театру Ф. Л. Шредер (1744–1816) ввів у практику роботи над виставою не лише вивчення актором своєї ролі, а й усієї п'єси. Він встановив попередні читки п'єси та регулярні репетиції.

Ф. Л. Шредер виховав ціле покоління німецьких акторів, заклав фундамент театральної педагогіки. Поєднання почуття і розуму в творчості актора, виховання самостійності пошуків, свідомої творчої дисципліни, орієнтація на природність та правдивість сценічної гри – основні принципи педагогічної режисури Шредера. В Німеччині його вважають основоположником реалістичної режисури.

Режисерською діяльністю наприкінці XVIII на початку XIX століття захоплювався й геніальний німецький поет та драматург Й. В. Ґете. Керуючи придворним Веймарським театром, Ґете вимагав від акторів зовнішньої гармонії, внутрішньої зібраності, вміння вживатися в роль. Він ввів в практику роботи над виставою застольні репетиції, докладне вивчення літературного твору, проводив з ними заняття з дикції. Однак Ґете-реаліст суперечив діяльності Ґете-класициста. Він захоплювався античністю. Вважав, що на сцені повинно панувати піднесене і витончене мистецтво. Виставу він трактував як рухому картину, підвладну нормам античної пластики і від акторів вимагав регламентованої скульптурності поз і жестів, фронтальних мізансцен, суворо зумовленої мі-

міки, наспівного читання вірша й т. ін. Свої погляди на мистецтво театру Ґете виклав у праці «Правила для акторів» (1803), а також в записах розмов з секретарем Еккерманом про природу сценічного мистецтва.

***

Підводячи підсумок театральних пошуків епохи Просвітництва, можна констатувати, що вони дуже близько підійшли до тих факторів, які пізніше сформували режисуру як самостійну професію. Це перш за все тісне поєднання організаційних та ідейно-творчих функцій керівника театрального колективу. Провідною фігурою в театрі стає людина, яка керує не тільки його виробничою діяльністю (організація трупи, утримання приміщення, фінансові справи), а й визначає ідейний та естетичний напрям, вносить певні принципи у формування репертуару, визначає стиль та форми акторської гри, згармонізовує різні творчі компоненти вистави. Все більшу і більшу роль в театральному процесі починає відігравати єдина творча воля цієї людини. Прикладом цього є діяльність Ґарріка (в Англії), Лекена і Тальма (у Франції), Шредера та Ґете (в Німеччині). Під керівництвом такої творчої людини театр набирає широкого громадянського значення, розвивається зближення сценічного мистецтва з народом, вдосконалюються самі творчі форми роботи.

По-друге: організаційно-творча діяльність цієї нової фігури в театрі все більш починає поєднуватися з педагогічно-виховною функцією – вихованням акторської трупи в єдиній виконавчій манері гри, досягненням єдиного акторського ансамблю, що визначає творчий напрям діяльності театру. Театрові епохи Просвітництва ще не вдається до кінця послідовно впровадити ці принципи в життя, заважає нормативність театральної естетики класицизму. Нищівний удар по цій естетиці завдає лише зароджений на початку XIX століття ідейно-художній напрям – Романтизм, – який розчищає шлях для створення театру нового часу і остаточного сформування професії режисера.

VII. ЛЕССІНҐ і ҐОЛЬДОНІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТЕАТРІ XVIII СТОЛІТТЯ

1. Ґотгольд Ефраїм Лессінґ (1729–1781)

Видатний німецький теоретик театрального мистецтва і драматургії, основоположник просвітницького реалізму, естетик і драматург, громадський діяч.

Вчився на богословському факультеті Лейпцизького університету, потім вивчав медицину у Віттенберзькому університеті.

В 1751 році отримав звання магістра. Однак театр і драматургія захоплювали його протягом всього життя. В молодості він відвідував театр Кароліни Нейбер, а потім і сам береться створювати драматичні твори. Лессінґ дуже рано стає рішучим противником класицизму, він шукає нових шляхів у драматургії. Вже у 1749 році він починає видавати «Матеріали до історії та критичної оцінки театру», а потім і «Театральну бібліотеку», де він аналізує і критикує «сльозливу комедію» як пошук нового жанру. Лессінґ вважає такий тип комедії неправомірним, адже у такій комедії повністю витісняється сміх. Він пише: «Я дозволю собі доводити, що лише ті комедії справжні, які одночасно зображують і доброчесність, і певні пороки, вади, тому що завдяки цій мішанині вони наближаються до свого оригіналу – життя».

Лессінґ був також прихильником англійської буржуазної трагедії і в 1755 році створив першу німецьку буржуазну трагедію «Міс Сара Сампсон».

Протягом 1750-х років остаточно формується система поглядів Лессінґа на суспільне завдання театрального мистецтва. Це знайшло своє відображення у критичному журналі «Листи про найновішу німецьку літературу», де Лессінґ виступив зі статтями, які стали маніфестом німецького просвітницького реалізму.

Лессінгові не подобалися надмірно піднесені та ідеалізовані трагедійні герої. Він твердив, що герой трагедії має бути схожим на звичайну людину. Його страждання лише тоді викличуть у глядачів співчуття, коли перед ним буде реальна особа, а не величава статуя.

Відкидаючи Корнеля і Расіна, автор статей стверджує як зразок ідейного мистецтва твори Шекспіра. Він вважає, що Шекспір значно ближчий до «природи», ніж французькі класицисти.

В цих працях Лессінґа важливим було й те, що він виступав проти прямої повчальності драми.

Аналізуючи трагедії Сенеки, Лессінґ зауважував, що не вважає необхідною таку побудову фабули, коли з неї витікає пряме повчання.

Лессінґ, не відкидаючи виховних завдань мистецтва, твердив, що це завдання виконується вже тим, що читачеві та глядачеві відкривають справжню картину життя.

Вирішальним етапом формування естетичних поглядів письменника став його трактат «Лаокоон, або Про межі поезії і живопису» (1766), де був даний рішучий бій естетичній основі класицизму.

«Лаокоон» підняв на значну висоту теоретичний авторитет Лессінґа, але найбільшу повагу принесла йому фундаментальна, глибоко продумана концепція драматичного мистецтва під назвою «Гамбурзька драматургія». Робота ця була написана протягом двох років – 1767 та 1768 років у місті Гамбурзі, де Лессінґ на замовлення місцевого театру написав 104 статті про їхнє професійне мистецтво. Однак ці статті не були звичайними критичними статтями на вистави гамбурзьких акторів. У них він піднявся до глибоких узагальнень, які мали вирішальне значення для подальшого розвитку театральної думки в Європі.

Оцінюючи зроблене, автор «Гамбурзької драматургії» пише так: «Мистецтво взагалі, а драматичне особливо, має на меті пізнання дійсності. Однак, природа постає перед нами у дуже ускладненому вигляді. Для того, що б її пізнати, необхідно відокремити той або інший ряд явищ та проаналізувати його. Це завдання виконує мистецтво.

Мистецтво полегшує пізнання життя тим, що робить відокремлення тих чи інших явищ, виділяє з усього нагромадження фактів головне і допомагає людям зосередити свою увагу на окремих сторонах дійсності. Мистецтво повинно представляти нам явища у чистому вигляді. Однак, задача мистецтва зовсім не обмежується самим пізнанням дійсності. Тому драма не може залишатися у межах простого наслідування явищ життя. Кожне мистецтво, так само, як і всяка діяльність людини, характерне наявністю мети. Дія з метою – це і є та умова, яка дозволяє людині піднестися над іншими істотами...».

Яку ж мету ставить перед собою мистецтво драми? Лессінґ на це відповідає так: «Навчити нас, що ми повинні робити і чого не повинні

робити; ознайомити нас з істинною суттю «добра» і «зла», «пристойного» і «смішного»; показати нам красу першого у всіх сполученнях і наслідках, як воно приносить щастя, навіть у нещасті і усвідомити потворність останнього, яке злиденне навіть у щасті...»

Треба постійно показувати ці речі у їхньому правдивому освітленні, що б ми не захоплювалися фальшивим блиском, не цуралися того, чого не слід цуратися.

Таким чином, мета мистецтва не лише відтворювати реальність, а й пізнання істини, оцінка явищ життя, а все це разом взяте повинно служити вихованню людини.

Мистецтво виконує важливу соціальну роль, воно фігурує як моральний суд. Закон оцінює життєві явища з державної точки зору! Мистецтво оцінює їх з точки зору людяності».

Вплив такої концепції відбився на вирішенні Лессінґом драматичної творчості. Його діяльність стосується тут всього – структури твору, характерів, жанру, катарсису, мови...

Якщо для Дідро центральною проблемою було питання жанрів, то для Лессінґа вирішальним проблемним питанням стало питання героя в драматичному творі.

...У «Гамбурзькій драматургії» Лессінґ говорить про «світ дійсний» і «світ інший», суто впорядкований творами мистецтва. В мистецьких творах явища згруповані в іншому порядку, тому що митець переміщує предмети дійсності, видозмінює їх... щоб створити нову цілісність, в якій він застосовує своє завдання. Митець конструює, створює інший світ, підпорядкований його меті.

Відокремлений предмет існує у творі вже на основі естетичних законів. Чим же визначаються ці закони? В «Лаокооні» автор дає відповідь на це питання.

«Справа в тому, що різні мистецтва звертаються до різних предметів або до різних сторін цих предметів. Кожне з мистецтв шукає і знаходить свої можливості для мистецького втілення проявів життя.

Поезія, тобто і лірика, і епос, і драма бачать життя в його русі, в його динаміці. Цим поезія відрізняється від живопису, який бачить життя в начебто призупиненому вигляді. Живопис досягає своєї мети, зображуючи об'єкти в просторі, поезія ж, відображує свої об'єкти в часі. Кожен вид мистецтва рухається до своєї мети завдяки тим виражальним засобам, які воно має у своєму розпорядженні.

Роздумуючи над завданням драматичної сцени, Лессінґ робить важ-

ливе узагальнення: «У феодальній державі суспільний порядок неможливий без пригнічення свободи людини».

Ідеали класицизму вимагали самовідречення від інтересів людини задля інтересів державності. Лессінґ заявляє: «Все стоїчне не сценічне; наше співчуття завжди відповідне до того страждання, яке відчуває людина, що зацікавила нас. Герой, який переносить свої страждання піднесено, викликає здивування. Але здивування – це почуття холодне, споглядальне. Ми ходимо до театру не для того, щоб відчувати подібні почуття. Такий герой не здатний дати глядачеві справжнє захоплююче дійство».

Лессінґ сперечається з Дідро, утверджуючи різноманітність характерів у драмі. Він зауважує: «Якщо характер діє лише відповідно до свого становища, то його вчинки повинні ідеально відповідати цьому становищу. А це може тільки збіднювати мистецтво, бо це була б тільки «книжкова мудрість». На відміну від Дідро, Лессінґ надає зображенню характерові драматургії більш вагомого значення, він пише: «...Характери для поета мають бути значно святішими, ніж факти. По-перше, коли характери будуть суворо витримані, то факти, оскільки вони є наслідком їх, самі собою можуть відбутися майже тільки так, як відбулися. Навпаки, однакові факти можуть випливати з різних характерів. По-друге, повчальні не самі факти, а усвідомлення того, що певні факти за певних умов звичайно ведуть і мають вести до певних вчинків або фактів... Найменша зміна характерів зменшує індивідуальність і замість справжніх дійових осіб, з'являються інші, фальшиві особи...».

Сперечаючись з Дідро, Лессінґ допускає суперечності, які можуть виникнути між характером людини та її суспільним становищем. Він вважає, що це може бути джерелом драматичного конфлікту. Лессінґ погоджується з Дідро, що у драматичному творі перевагу мають характери різні. Однак, він заперечує контрастність характерів. Він пише: «Характери, які виглядають просто різними при мирному становищі суспільства виявляються протилежними, як тільки виникає боротьба, внаслідок зіткнення інтересів. Це природа характеру драматичного.

Однак, драма зображує людей, коли мирний стан порушено. Сутичку, боротьбу часто ведуть характери контрастні, однак, якщо дотримуватися лише цього принципу, то можна дійти до характерів одно-планових, ідеальних».

Отже, драматург повинен керуватися не тими рисами характерів, які

фігурують, коли нема конфліктів, а саме тим, як вони поводяться у процесі життєвої боротьби. Характер у таких обставинах розкривається більш чітко і конкретно. Все це підводить нас до типовості характеру.

Відсутність типовості робить персонажі випадковими, а це повертає нас до нероздробленої дійсності, у якій поет не вчинив необхідного відокремлення фактів. Узагальненість і є саме тим, що ми називаємо типовістю.

Тільки в ній захована причина того, що поезія більш філософічна, а значить і більш повчальна, ніж історія. Дідро сам не вважав закономірним для комедії перетворення того чи іншого персонажа в портрет окремої особи.

Лессінґ був переконаний, що у всьому, що не стосується характерів, він може відступити скільки хоче. Лише характери священні для нього. Надати їм більше сили, показати їх у більш яскравому світлі – от і все, що може додати драматург від себе.

Таким чином, видатний учений Ґотгольд Ефраїм Лессінґ встановлює, що така позиція є законом для усіх видів драматургії.

В окремих статтях «Гамбурзької драматургії» Лессінґ твердить, що класицисти викривили вчення Аристотеля про трагедію.

Вони розуміли трагедію як твір, що збуджує жах.

Теоретики, які ввели у поняття трагічного жах, не зрозуміли Аристотеля, який говорить про інший вид емоції, а не про страх. Ця різниця суттєва, тому що тісно пов'язана з емоційним впливом драматичного твору на глядача.

Страх вимагає лише здивування. Видовище різного роду злочинів, недоступних свідомості звичайної людини, може викликати лише страх від того, що сталося, з зовнішньою відразою. А у Аристотеля мова йде не про страх такого типу, а про страх, поєднаний зі співчуттям.

Такий страх – почуття глибоко людське. Він об'єднує людей перед недолею.

В трагічному страх і співчуття поєднуються, тому що цим визначається сила впливу драми на нас. Мова тут іде не про просте співчуття до людини, яка страждає. Таке почуття не може мати сильного впливу на нас. І зовсім інша справа, коли те чи інше нещастя сприймається як щось таке, що може статися з кожним із нас.

Це не страх за іншого, а страх, який виникає «…внаслідок нашої подібності до тої особи, що страждає, це страх від того, що нещастя, які випали на долю тої людини, можуть впасти і на нас самих; це страх перед

тим, що ми і самі можемо стати об'єктом співчуття. Одне слово – такий страх – це співчуття, яке стосується нас самих». Таке поняття виводиться Лессінґом із розуміння «Поетики» і «Риторики» Аристотеля, але воно оновлюється на основі етичних побудов просвітників про «розумний егоїзм», який властивий людській природі.

До того ж, таке визначення емоцій, які викликає трагедія, цілком пов'язане з усім комплексом реалістичного мистецтва. Це станеться тоді, коли драматург покаже героя трагедії, зробленого з одного з нами тіста.

Через цю подібність виникає страх, що наша доля так само легко буде подібна до його долі. Як ми схожі на нього... Саме цей страх і породжує співчуття.

Лессінґ торкається також проблеми катарсису, яка була спірною з давніх-давен.

Вивчивши питання, він приходить до висновку, що суть вислову Аристотеля можна узагальнити так: «Трагічне співчуття – наше співчуття, трагічний страх – наш страх; трагічне співчуття – наш страх, трагічний страх – наше співчуття».

Лессінґ вважає, що ефект катарсису захований в очищенні, яке є просто перетворенням пристрастей у доброчесність.

Почуття, яке викликає сприймання трагедії спричиняє це очищення, однак, цей процес не може бути суто емоційним, тому що в ньому мусить бути розумове судження, яке формує оцінку явищ з моральної точки зору.

У зв'язку з цим виникає питання, яким має бути характер героя для того, щоб у нашій свідомості виникло очищення? Ричард III (герой Шекспіра) – лиходій, він не може викликати співчуття, він не має необхідної величі, характерної для трагічного героя. Герой трагедії повинен бути таким, яким звелів йому бути Аристотель, тобто мати в собі благородство, але не мати досконалості.

Він мусить мати якусь хибу або зробити таку помилку, яка стане причиною його загибелі (Макбет). Трагічний герой і винен, і не винен (Едіп). Російський дослідник творчості Лессінґа В. Гриб пише: «Сутність трагічного конфлікту полягає в тому, що найбільш природні та виправдані нахили людини можуть, за певних умов, непомітно для неї самої, розвинутися до такого ступеня, що переступлять закон і норму, перетворяться у вади. Оскільки індивід переступив закон – він винен; оскільки він порушив закон, скориставшись природним прагненням – він не винен.

Це твердження привело деяких філософів XIX ст. до поняття «трагічної вини героя».

Розгортаючи нову естетичну теорію, Лессінґ піддав нищівній критиці закон трьох єдностей у драматургії. Він довів що цей закон суперечить самій природі драми і ніколи на практиці не може бути здійсненим. Стародавні поети здійснювали лише один закон – єдність дії, французи ж навчилися обминати і цю єдність, присягаючись у вірності всім трьом.

Фальшива навіть сама форма класицистської драматургії, це проявляється не тільки у поєднанні часу і місця дії, але й в усій структурі п'єси – побудові дії і діалогу, у неправдоподібній манері мови героїв, у їхній механічній поведінці.

Критика форми диктувалася неприйняттям змісту. Лессінґ заперечував ідейні і моральні принципи класицизму: нехтування інтересами особи заради інтересів держави, відмова від радощів життя тощо.

Лессінґ відзначився у німецькій культурі не лише як естетик і теоретик, він написав цілий ряд п'єс, які підтримували нові шукання у практичній драматургії. Він перший вивів на сцену нового героя-бюргера. У 1755 році написав першу німецьку соціальну драму «Міс Сара Сампсон», у 1767 – першу німецьку побутову комедію «Мінна фон Барнгельм», що вирізнялася соковитою народною мовою. 1772 рік ознаменувався випуском тираноборчої трагедії «Емілія Ґалотті», яка вплинула на творчість молодого Фрідріха Шиллера; останнім драматичним твором Лессінґа була філософська поема «Натан Мудрий», яка ввійшла до репертуару багатьох театрів Європи.

Лессінґ високо підняв значення німецького театру, створив національну драматургію, заклав основи реалістичної театральної естетики, підірвав ґрунт класицизму, що гальмував подальший розвиток театрального мистецтва.

2. Драматургія Карло Ґольдоні (1707–1793)

На початку XVIII століття в суспільному та політичному житті Італії намітилося значне оживлення.

Було проведено реформи капіталістичного характеру. Розширилася торгівля, почалося поступове економічне і культурне піднесення. Все більшого впливу зазнавала просвітницька ідеологія. Вона захоплювала все нові і нові сфери духовного життя країни.

В царині театру для Італії з особливою гостротою виникло завдання створення літературної комедії звичаїв, яка виражала б і відстоювала просвітницькі погляди на життя. Необхідно було при цьому зберігати також звичну для італійського глядача театральність.

Цього досягти було не легко. Актори комедії масок були імпровізаторами і просто не вміли заучувати літературні тексти. А, крім того, кожен з них грав усе своє життя одну маску і йому важко було створювати різні образи.

В додаток до всього, комедія масок була діалектальною, а комедія звичаїв мала бути написана літературною мовою.

В літературній національній мові бачився засіб культурного об'єднання Італії.

Реформу італійського театру здійснив Карло Ґольдоні (1707–1793).

Ґольдоні народився в інтелігентній родині, яка здавна захоплювалася театром. Маючи одинадцять років, він написав свою першу п'єсу. Коли йому було дванадцять років, він уперше виступив на сцені...

Думка про необхідність театральної реформи виникла в нього, коли йому стало 15 літ.

Він не мав снаги здійснити цю реформу сам. Батьки хотіли його вивчити на лікаря. Зрештою батьки поступилися і він починає вивчати юриспруденцію. Маючи 24 роки, Ґольдоні закінчує університет, а трьома роками пізніше, залишаючись адвокатом, починає регулярно писати п'єси для трупи Джузеппе Імера (Театр Сан Самуеле у Венеції). Цей період творчості Ґольдоні продовжувався з1734 по 1743 рік. Наступні п'ять років Ґольдоні пише мало. Він намагається влаштуватися як адвокат, здобуває, нарешті, велику практику у Пізі, але в цей час до нього прибуває посланець від антрепренера Джироламо Медебака і Ґольдоні не вдається уникнути спокуси. Він складає з Медебаком угоду, відповідно до якої, він повинен писати для венеціанського театру Сан-Анджело по 8 п'єс щорічно протягом 5 років (1748 – 1753).

Ґольдоні зумів виконати це зобов'язання. Більше того, в сезоні 1750/51 року, він, щоб виручити театр, який потрапив у складне матеріальне становище, написав 16 (!) комедій. Сварка з Медебаком, який не схотів йому підвищити гонорар, змусила Ґольдоні, після закінчення терміну контракту, піти у театр Сан-Лука, де він працював з 1753 по 1762 рік.

До реформи театру Ґольдоні приступив рішуче і швидко, як тільки нагромадив певний драматургічний досвід і трапилася найперша мож-

ливість для цього. Однак проводив він її обережно і обачно. У 17[illegible] році він поставив комедію, де була лише одна повністю написана роль («Світська людина»); у 1743 р. – першу повністю написану літературну комедію, однак, це був лише початок реформи.

Гольдоні потрібно було перевиховати або виховати цілком по-новому ціле покоління акторів для свого театру. Він був чудовим театральним педагогом, невтомним трудівником і здійснив це завдання, хоч і витратив для цього багато років.

Театральна реформа Гольдоні почалася із суто сценічного характеру. «Зміна сценічної техніки була свідомим елементом реформи Гольдоні. Її неусвідомлена тенденція була значно ширшою, ніж найбільш широкі театральні рамки», – пише О. Дживилегов.

Реформа театру Гольдоні повертала італійський театр на широкий шлях реалізму. Характеризуючи діяльність Гольдоні у цьому напрямі, вже згаданий дослідник визначив: «Основне його завдання розділялося на два моменти, тісно між собою пов'язаних: пропаганда нових ідей та зображення нових людей».

Гольдоні почав розробляти сюжети, побудовані на характерах. «Тільки вони можуть бути джерелом хорошої комедії, – писав він у своїх «Мемуарах». – Саме з них почав свою діяльність великий Мольєр, який досягнув такої досконалості».

У 1750 році Гольдоні поставив на сцені п'єсу «Комічний театр», яка стала своєрідним маніфестом нової драми. Він дав своїм персонажам тексти, які декларували його погляди з основних питань драми і особливо – комедії. Ось як характеризується вустами Ансельмо основна мета комедії: «Комедія була придумана для виправлення вад, для осмислення поганих звичаїв; і тому, що антична комедія саме цю мету і ставила, то народ обговорював ці комедії, знаходячи у їхніх характерах копії або самих себе, або своїх близьких. Коли комедії стали лише смішними, на них перестали звертати увагу і рахуватися з ними... А тепер, коли комедії виливають свою суть з великого моря природи, глядачів бере за серце захоплення пристрастю або зображення характерів: вони вже можуть з'ясувати те, як витримана пристрасть, чи добре запримічений і показаний характер».

Як бачимо, проблема характеру була для Гольдоні центральною. Його увага зосереджена на ній, тому що саме характер має ключове значення для вирішення усіх головних питань просвітницької реалістичної комедії.

Завдання своє Ґольдоні бачив у зображенні і критиці заведених звичаїв. Його комедії повинні були стати школою моралі. Однак, як драматург, він не вдавався до повчальності. Він любив спостерігати людей, організовувати їх зіткнення між собою, а потім, з не меншим зацікавленням, ніж глядачі, чекати, як вони розв'яжуть свої непорозуміння. Ґольдоні із захопленням першовідкривача малював картини міського побуту, життя різних суспільних верств. Він суворо дотримується колективного характеру комедії в «Кав'ярні», «Кйоджинських перепалках», «Віялі» та інших п'єсах. Особливого успіху досягли «Кйоджинські перепалки». Зображувати такі низькі верстви суспільства ще не доводилося жодному драматургові того часу.

Іноді, щоправда, Ґольдоні відступає від порівняльного принципу зображення своїх героїв. Серед образів, узятих із життя, раптом з'являється образ блискучий, що перевершує всі інші. Ще в одній з перших своїх п'єс – «Слуга двох панів» (сценарій 1745 р., писаний текст – 1749р.), Ґольдоні створив найдосконаліший, наснажений винятковими комедійними можливостями образ Труффальдіно. Це був перший, але досить упевнений крок на шляху ускладнення образів комедії дель арте. Драматург поєднав у одному своєму героєві двох Дзанні – спритного пронира і добродушного тюхтія. Характер Труффальдіно виявився сплетеним із суцільних суперечностей. Оце, ще трохи механічне поєднання суперечностей, стало потім основою для дуже сміливого змалювання внутрішньо контрастних, багатих характерів у пізніших комедіях Ґольдоні.

Кращий з них – Мірандоліна в комедії «Господиня заїзду» (1753) – проста дівчина, яка веде відчайдушну боротьбу, не позбавлену розрахунку гру з графом Альбафйоріта, маркізом Форліпополі та кавалером Ріпафратта, щоб після отримання перемоги віддати руку слузі Фабриціо, хлопцеві своєї верстви.

Мірандоліні була властива риса народної гідності. І хоч, на відміну від Фігаро, який прийшов на кін двадцять з гаком літ пізніше після неї, Мірандоліні не властива була соціальна свідомість, вона, подібно Фігаро, вміла відстоювати свої права. Ця роль одна із найбільш прославлених у світовому репертуарі. Навіть найбільш яскраві і найбільш самобутні характери, змальовані Ґольдоні, вийшли з колективної комедії. Тому, при всій своїй неповторності, вони соціально конкретні.

В комедії «Самодури» Ґольдоні демонструє різноманітні відтінки са-

модурства, але не забуває натякнути, що різна індивідуалізація персонажів має під собою ґрунт все того ж типу венеціанського купця.

Ґольдоні дуже спостережливий критик людських недоліків. Він примічає смішні дурниці в людях, які належать до будь-якої сфери. Він дворянство завжди є першим об'єктом його насмішок, а самі насмішки перетворюються на глузування. Феодальна свідомість видається йому дурною і жалюгідною. Він вірить, що всяку людину можна виправити, але маркіза Флоріндо (комедія «Феодали») можна удосконалити тільки добрими стусанами. Його власний селянин добре віддубасив його, відстоюючи честь своєї дружини.

Драматургічна діяльність Ґольдоні підняла престиж італійської культури в Європі. Тип комедії звичаїв, створений Карло Ґольдоні, явився унікальним вже в половині XVIII століття. Правда, у власному місті – Венеції – Ґольдоні нажив серйозних ворогів. Він мав сильних суперників, на нього писали памфлети і пародії.

Ґольдоні давав відповідь цим нападкам, однак, у 1761 році його становище дуже похитнулося. З великим успіхом була поставлена ф'яба (казка для театру) Карло Ґоцці «Любов до трьох помаранчів». Венеціанська публіка дуже добре сприйняла стару імпровізаційну комедію. Гольдоні розцінив це як зраду. Він погодився прийняти посаду драматурга Театру Італійської Комедії в Парижі і в 1762 році назавжди покинув Венецію. Однак сталося так, що і з Театром Італійської Комедії йому довелося розлучитися. Від нього вимагали сценаріїв комедії дель арте, тобто того жанру, який він подолав ще в Італії.

VIII. РОМАНТИЗМ. ВІДКРИТТЯ НОВИХ ГОРИЗОНТІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Романтизм був породжений невдоволеністю широких суспільних кіл наслідками Французької буржуазної революції XVIII століття. Мрії просвітників про встановлення «розумного» суспільства не здійснилися. Буржуазія, встановлюючи своє політичне та економічне панування, внесла в суспільне життя огидний дух купівлі-продажу, розтлінної влади грошей, визиску і нового класового поневолення. Це викликало рішучий протест передової частини суспільства. Не знаючи перспективи революційного розвитку, романтики в той же час не хотіли миритися з існуючим суспільним порядком. Вони підняли гнівний голос проти насильства, соціальної несправедливості, національного пригнічення. Романтизм розвивався в усіх країнах Європи. Він мав своїх апологетів, видатних теоретиків і практиків літератури та мистецтва. В Німеччині це брати А. і Ф. Шлегелі, Л. Тік, Г. Клейст, у Франції – Ж. де Сталь, В. Гюго, А. Дюма – батько, А. Девіньї, А. де Мюссе, в Англії – Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, в Польщі – А. Міцкевич та Ю. Словацький, в Австрії – Ф. Грільпарцер.

У 1827 році В. Гюго опублікував вступ до своєї драми «Кромвель», який став теоретичним маніфестом романтизму. Свого розквіту романтизм досяг в 30-ті роки. В деяких країнах Європи романтизм як провідний напрям протримався до другої половини XIX століття.

У театральному мистецтві романтизм одержав своє яскраве вираження насамперед у драматургії та акторській творчості. Цілий ряд провідних майстрів сцени стали володарями дум нового покоління. Це геніальний англійський актор Едмунд Кін, видатні актори – Л. Деврієнт в Німеччині, А. Рісторі в Італії, П. Бокаж, М. Дорваль та Фредерік Леметр у Франції, П. С. Мочалов в Росії. Характерними рисами акторів-романтиків були глибокий гуманізм, пристрасна ненависть до власницького суспільства, до всього, що суперечило щастю людини. Проникнута революційно-демократичними, національно-визвольними ідеями, творчість цих акторів стверджувала новий тип героя-бунтівника, що повстає проти нелюдських умов життя. Суспільний пафос визначав

манеру сценічної гри – бурхливу емоційність, яскраву драматичну експресію, пошуки контрастних виявів поведінки людини. Основою театральної естетики стали фантазія та почуття. Намагаючись досягнути історичної точності в характеристиці сценічного персонажу, актори-романтики старалися життєво конкретизувати його внутрішній та зовнішній образ. Наспівну, стилізовану декламацію класицистського театру вони замінили природним мовленням, шукаючи в ньому багатства інтонаційних відтінків. Мова і жести персонажів повинні були яскраво виражати не лише їх загальну характеристику, а й складність та напруженість душевних переживань, зміну психологічного стану.

Романтичний театр вперше ствердив сценічне переживання як основу акторської творчості. Пристрасність і щирість сценічної гри акторів-романтиків були причиною їх великого впливу на глядачів.

Романтизм збагатив і виражальні засоби театру. Вимога історичної правдивості костюму, обстановки, місцевого колориту поставила нові завдання перед художниками-декораторами, режисерами, композиторами. Кращі представники театрального романтизму почали наближуватися до критичного реалізму, нового прогресивного художнього напрямку, що виник і почав розвиватися у першій половині XIX століття. В Німецькому театрі це зближення проявилось в діяльності двох видатних режисерів-реформаторів того часу – Й. Л. Тіка (1773–1853) та К. І. Іммермана (1796–1840).

Йоган Людвіг Тік як літератор і драматург належав до групи «старших романтиків» (брати Шлегелі, Новаліс). Загально відомі його романтичні п'єси-казки: «Синя Борода», «Кіт у чоботях», «Світ навиворіт» та «Принц Щербина». Як театральний діяч (він керував Дрезденським та Берлінським придворними театрами) продовжував шлях Гамбурзького театру, розпочатий Ф. Л. Шредером. Й. Л. Тік рішуче відкидав естетику класицизму та практику діяльності Веймарського театру Й. В. Ґете. Вимагав правдивості та простоти сцени, вважав, що театр повинен відображати правду життя. В основі акторського мистецтва мусить бути єдність почуття та розуму. Особливого значення він надавав акторському ансамблеві.

Й. Л. Тік намагався демократизувати театр, завоювати широкі кола глядача. Він пропонував зробити реформу сценічного майданчика на зразок античного чи шекспірівського театрів. Відмінив передню завісу, що розділяла зал для глядачів і сцену. Почав застосовувати як

декорацію колони і сукна («Сон літньої ночі» в Потсдамі в 1843 р.). Театральні реформи Тіка зробили вплив на німецьку режисуру 40-х років і навіть на театр другої половина XIX століття.

Карл Лебрехт Іммерман також був драматургом-романтиком, але великого успіху як літератор не мав. Його п'єси майже не ставилися. Однак він увійшов в історію театру як сміливий режисер-новатор, його діяльність в Дюссельдорфському театрі (1832–1837) мала суттєвий вплив на розвиток німецького театру. Форма організації Дюссельдорфського театру була досить оригінальною на той час. Це було товариство на паях. Тут ставилися так звані зразкові вистави. Зразковість полягала перш за все в репертуарі. Іммерман ставив лише кращі зразки драматургії (п'єси Шекспіра, Шиллера, Ґете, Лессінґа, Гюго, Кальдерона, Клейста, Тіка). Він вважав режисера ідейно-творчим керівником колективу, тому першочергового значення надавав його інтерпретаторській, пояснювальній ролі.

Іммерман вимагав точного відтворення у виставі стилю драматурга. Намагаючись створити акторський ансамбль, Іммерман ввів попередні читки п'єси, проводив індивідуальні репетиції з акторами, а також загальні репетиції за столом і на сцені. Він один з перших в німецькому театрі звернув увагу на постановку масових сцен (сцена бою у другій дії «Розбійників» Шиллера). Іммерман починає зводити до одного творчого знаменника такі творчі компоненти як оформлення, світло, звук. Він запрошує на роботу в театр відомих художників та композиторів.

Для зміцнення внутрішньої театральної етики Іммерман виробив та запровадив у практику «Правила», що визначали обов'язки акторів.

І хоч діяльність цього новатора сцени була короткою (театр невдовзі був закритий за відсутністю коштів), вона залишила помітний слід у справі формування режисури як професії.

Режисерські пошуки в Англійському театрі кінця вісімнадцятого, першої половини дев'ятнадцятого століття пройшли більш складний шлях. Просвітницький реалізм, введений Ґарріком, припинився разом з закінченням сценічної діяльності знаменитого трагіка. На англійській сцені знову запанував класицизм, трохи удосконалений і пристосований до нових потреб. Його яскравими представниками стали сестра і брат Кембли: Сара Сіддонс (1755–1831) та Джон Філіп Кембл (1757–1823). Як вже раніше зазначалось, Сара Сіддонс була справді великою актрисою театру класицизму. Джон Кембл не був на рівні її таланту,

однак його режисерська робота спочатку в театрі Друрі-Лейн, а потім в Ковент-Гардені заслуговують на увагу. Кембл вимагав надзвичайної точності та продуманості акторської гри. Від мізансцени до текстових нюансів – це мусило повторювати малюнок, знайдений на репетиції. Кожен сценічний ефект мусив бути точно розрахованим. Актори скаржилися, що вони навіть дихнути не можуть без вказівок режисера. Така система взаємостосунків із творчим колективом знайшла пізніше своїх послідовників, так званих «режисерів-деспотів». Вона мала не лише негативне, а й позитивне значення у певні періоди розвитку сценічного мистецтва. Кембл поставив 11 п'єс Шекспіра (правда, в переробках); намагався застосувати історично вірогідні декорації, здійснив часткову реформу костюму. Наприкінці XVIII століття творчість Кембла втрачає інтерес. На англійській сцені невдовзі засяяла нова яскрава зірка – видатний представник сценічного романтизму Едмунд Кін (1787–1833).

Хоч Едмунд Кін не виконував якихось певних функцій режисера, його акторська творчість настільки яскрава і оригінальна, що вона складає цілу епоху у розвитку театрального мистецтва. Кін – актор, овіяний легендою. Він народився в акторській сім'ї, рано осиротів і вже в 12 років став мандрівним актором. Перш ніж виступити на Лондонській сцені, Кін пройшов нелегкий шлях провінційного актора. Коли його якось спитали: «Що потрібно, щоб стати знаменитим актором?» – він відповів: «Вміти голодувати». Весь внутрішній світ цього актора був позначений романтичними контрастами. Кін люто ненавидів всю привілейовану Англію. І з такою ж силою виражав свою любов до всіх гнаних і голодних. Громадянська пристрасність і сміливість Кіна поєднувались з великою душевною вразливістю, беззахисністю. Все його життя – це якийсь постійний трагічний поєдинок з можновладною Англією.

Дебют Кіна на Лондонській сцені відбувся в 1814 році. Він виступив в ролі Шейлока («Венеціанський купець» Шекспіра) і відразу ж завоював серця глядачів. Його визнали найвидатнішим актором Англії. Новаторство Кіна полягало не лише в новому, розкутому стилі гри, – він вводив в акторське мистецтво новий творчий принцип – принцип трактування п'єси і ролі (зародження подібного принципу ми бачимо також і в реформатора французької сцени Ж. Тальма).

Кін ламає всю традиційну манеру виконання шекспірівських ролей. Його Шейлок – це не типовий лиходій і злочинець, як у інших акторів; не відкидаючи жорстокого егоїзму Шейлока, Кін показував, що вчинки

його героя продиктовані віковим цькуванням, переслідуванням єврейського народу. Кін доводив, що тільки обставини змушують Шейлока мститися за гірке приниження. Таким трактуванням ролі Кін затаврував насамперед ту дійсність, яка робить людину жорстокою, страшною своєю ненавистю до інших людей. Вина за все, що сталося, падає на гнобителів. Новаторським було і трактування ролі Ричарда III.

Кін відмовився від узвичаєної характеристики Ричарда, як підступного злочинця, позбавленого всього людського. Він створив образ людини, наділеної сміливістю, рішучістю, залізною волею. І водночас актор звинувачував свого героя в тиранії, в нехтуванні інтересами держави заради власного честолюбства. Виконанням ролі Ричарда Кін викликав гнів проти злочинців на троні.

Позитивна тема творчості Кіна пов'язана з ролями Гамлета та Отелло. В Гамлеті для нього був головним процес зосередженого і гіркого осмислення життя, осмислення світового ладу як ладу торжествуючого зла, подолати яке неможливо, але й не повстати проти нього також неможливо. Звідси тихий сум замість гнівного крику в сцені з матір'ю, глибока ніжність і співчуття до Офелії.

В образі Отелло головним було розкриття безмежної любові до Дездемони. Кін підкреслював довірливість, чистоту Отелло. Крах віри в людину означав для нього перемогу царства мороку і хаосу.

Сценічним образам Е. Кіна характерна масштабність образів Байрона. Покривджені, самотні, трагічно розтривожені, вони з великою мукою шукають щастя, справедливості і гинуть в нерівній боротьбі проти зла.

Сценічна творчість Кіна – яскраве підтвердження важливості світогляду митця. Митець творить відповідно до вимог свого часу, його сила полягає в служінні інтересам народу. Реакційна буржуазна критика зневажливо називала Кіна «актором юрби». З відстані часу ми бачимо, що в ідейній єдності з цією «юрбою» захований творчий успіх митця. Зі смертю Кіна на англійській сцені завершився період романтизму, однак творчі досягнення цього знаменитого актора не пройшли безслідно для подальшого розвитку сценічного мистецтва, в тому числі і режисури.

Французька сцена періоду романтизму також мала свого кумира, свого володаря душ. Ним був Фредерік Леметр (1800–1876). Життя та діяльність Леметра вмістили в собі всі контрасти епохи. «Великий

Фредерік» був і славою, і жертвою цієї епохи. Театральні тріумфи змінювалися переслідуванням, після багатства наступало зубожіння. Гюго писав, що Леметр «володів усіма здібностями, всіма силами і всіма властивостями народу: він був невгамовний, могутній, пристрасний, рвучкий, чарівливий». Леметр намагався відтворити життя у всіх його аспектах: трагічному, смішному, потворному і прекрасному. В галереї створених ним образів і гротескно-комедійний бандит Робер Маркер («Заїжджий двір Андре» Б. Антьє), і трагічна постать Жоржа Жермані (мелодрама Дюканжа «Тридцять літ або життя гравця»), і поетичний образ Рюї Блаза в однойменній драмі Гюго, і мужній, душевно чистий папа Жан в «Паризькому ганчірнику» Піа. Мистецтво Леметра було безжалісно правдивим. Знання життя, суспільних процесів, розуміння зумовленості людського характеру умовами його існування стали основою творчості цього автора. Працюючи над роллю ганчірника Жана, Леметр спеціально подружився зі знаменитим паризьким ганчірником Ліаром, вчився в нього носити кошика, орудувати гачком та іншими професійними навичками. Коли в 1848 буремному році Леметр-Жан вправним рухом витягував зі сміття корону і з презирством кидав її назад у сміттєвий ящик, зал здригався від криків захоплення.

Своєю творчою діяльністю Леметр наблизив мистецтво театру до реалістичної типізації. Прикладом цього може бути робота Леметра над роллю Робера Маркера. Актор створив два варіанти цього характеру. У першому варіанті, створеному в 1823 році, Робер Маркер – це привабливий, надзвичайно сміливий і хоробрий біглий каторжник, який, не вагаючись, вступав в поєдинок з поліцією і весело перемагав її. Після революції 1830 року Леметр переосмислив образ. Ексцентричний весельчак Робер Маркер тепер з каторжника перетворився у фінансиста, керівника акціонерного товариства, в якому він господарює, як йому тільки заманеться – він цинічно грабує акціонерів. Вплив цього другого варіанту образу Маркера був настільки великим, що у Франції навіть з'явився спеціальний термін «маркеризм».

***

Короткі висновки. Романтизм відкрив новий простір для театральних шукань. Він звільнив сценічне мистецтво від двохсотрічного ярма нормативізму та регламентації творчості. Основою театральної естети-

ки стали фантазія та почуття. Переживання було основою акторської творчості. Наспівна, стилізована декламація була відкинута. Театр повернувся до правди життя, до простоти мовлення, до яскравого вияву людських почуттів. Керівники театрів намагалися демократизувати їх, завоювати широкі кола глядачів. Відбулася реформа сценічного майданчика та сценічного костюму. Актори відійшли від рампи і почали використовувати весь сценічний простір. Стилізований, абстрактний костюм замінювався конкретно-історичним костюмом, який відповідав соціальному становищу персонажа і особливостям його характеру. Посилилась інтерпретаторська роль розпорядника вистави. Виникли спроби створити сценічний ансамбль, тобто жанрово-стильову злагодженість акторської гри, згармонізованість творчих компонентів вистави. Видатні актори-романтики, такі як Едмунд Кін та Фредерік Леметр, встановили розкутий стиль акторської гри, ввели в акторське мистецтво принцип трактування п'єси і ролі. Відповідно до свого світогляду і громадянської позиції, відповідно до віянь і вимог часу вони створювали багатопланові сценічні постаті, складні і суперечливі, пристрасні і душевно чисті. Акторське мистецтво підійшло до розуміння зумовленості людського характеру суспільними відносинами, воно наблизилося до реалістичної узагальненості.

IX. РЕАЛІЗМ. ПОШУКИ ХУДОЖНЬОЇ ЄДНОСТІ ВИСТАВИ ТА ЇЇ ІДЕЙНО-ОБРАЗНОЇ КОНКРЕТНОСТІ

В 40–50-ті роки XIX століття реалістичні тенденції змінюються не лише в літературі, а й у режисерській творчості.

Характерною з цього погляду є діяльність англійського актора і режисера Семюела Фелпса (1804–1878). Фелпс був учнем відомого актора, сучасника і суперника Е. Кіна – Вільяма Чарльза Макреді.

У 1844 році, разом зі своєю дружиною, актрисою Уорнер, Фелпс бере на себе керівництво театром «Седлерс-Уеллс» на околиці Лондона. Незабаром Фелпс і Уорнер підносять діяльність цього театру на значну художню висоту. Здійснюючи заповіт Гарріка, Фелпс наполегливо боровся за сценічний ансамбль.

Він багато і терпляче працював з акторами, домагаючись єдиного стилю гри, чіткого розуміння всіма єдиних художніх завдань. Фелпс домігся постійного складу групи, що на той час було явищем небувалим. Велику увагу він приділяв проблемі репертуару. Маючи на меті якомога краще передати глядачеві гуманістичну сутність п'єси, він не ганявся за сценічними ефектами, не припускав режисерських надмірностей. Один англійський журнал писав в той час про вистави Фелпса: «Зовнішнє оформлення не відволікає нас від поета. Воно задумане в його дусі і створює прекрасну гармонію з усією виставою. Не відступає від духу автора і гра акторів». Як бачимо, тут вже йдеться про ту згармонійованість творчих компонентів вистави, які характеризують мистецтво режисури в сучасному розумінні.

Протилежним напрямом в англійській режисурі керував Чарльз Кін (1811–1868), син Едмунда Кіна.

У 1850 році він став менеджером придворного театру «Принсес». Вистави Чарльза Кіна мали характер розкішних придворних видовищ. Режисер захоплювався декоративним оформленням вистави. Ч. Кін використовував прийоми оперного театру і, взагалі, всі інші здобутки режисури за останні 50 років. За 9 років він поставив 17 п'єс Шекспіра, однак розкриття їх гуманістичного змісту не було в нього головною задачею. Основною метою було створення масштабного видовища,

правдоподібного в деталях, історично-документального і чітко організованого. В масових сценах брали участь сотні статистів. Ч. Кін вперше почав ділити учасників масових сцен на окремі групи, кожна з яких одержувала певне творче завдання.

Декорації малювали на основі музейних матеріалів, вивчалися також роботи археологів. У 1853 році, при постановці «Сарданапала» Дж Байрона, Ч. Кін використав результати нещодавно проведених розкопок міста Ніневії. Глядачам разом з програмою роздавали спеціальні «археологічні листки», в яких були зібрані дані археологічних експедицій.

Сучасники характеризували вистави Ч. Кіна як «безкінечний потік живописних, технічних та музичних ефектів», все повинно було викликати здивування глядачів. Зрозуміло, що при такому розгортанні вистави-видовища, авторський текст почав заважати. Режисер немилосердно розправлявся з текстом, іноді він скорочував його майже наполовину.

Ч. Кін один з перших ввів у практику тривалий показ однієї п'єси. Великий успіх трагедії Шекспіра «Генріх VIII» дав можливість повторити цю виставу більше, ніж сто разів. Звідси виникла система тривалого репертуару. Вона давала можливість довше і детальніше готувати виставу, розробляти масові сцени, домагатися злагодженості, ансамблю.

Однак система тривалого репертуару мала і свої негативні сторони. Довга експлуатація вистави амортизувала її мистецьку якість, обмежувались і творчі можливості акторів. Ця театральна система породила так званий «нерепертуарний театр», який існує і до сьогодні в англійських і американських сценах і в певному розумінні гальмує розвиток театрального мистецтва. Практика роботи Чарльза Кіна мала значний вплив на мистецтво мейнінгенців, які увійшли в історію як одні з основоположників сучасної режисури.

Майже в той же час, коли в Англії розгортають свою діяльність С. Фелпс та Ч. Кін, в Австрії починає працювати режисер Генріх Лаубе (1806–1884). Обійнявши керівництво Віденського «Бургтеатру» в 1849 році, Лаубе 16 років веде наполегливу боротьбу за утвердження і розвиток реалістичних традицій австрійського і німецького театрів. Він відкидає показну постановочну розкіш придворного театру, зосереджує всю увагу на так званій педагогічній режисурі. Намагаючись встановити єдиний ансамбль, Лаубе руйнує монопольне право акторів на

амплуа, відмовляється від традицій декламаційної подачі тексту «веймарської школи» Гете, навчає акторів природному мовленню, вводить застольний період роботи над виставою, розробляє систему репетицій з акторами. На репетиціях головну увагу приділяє розкриттю ідейного змісту вистави. Режисера він вважає сценічним інтерпретатором п'єси. Йому вдається зібрати першокласну трупу акторів і об'єднати їх єдиною творчою програмою. Це був винятковий для того часу ансамбль.

Відмова Лаубе від постановочно-декоративних ефектів і зосередження всієї уваги на «звучному слові» дали початок тому напряму в розвитку режисури, який німецькі історики театру назвали Wortregie (режисура слова).

Крім Віденського «Бургтеатру», Лаубе у 1869–1870 році працював у Лейпцизькому, а потім із 1872–1880 рр. знову у Відні в міському театрі.

У своїх книгах під кінець життя Г. Лаубе зізнається, що він прийшов до гіркого висновку: «Епоха, в якій панують гроші, руйнує мистецтво театру».

Інший напрям у розвитку німецької режисури культивує керівник Веймарського театру (1857–1867) Франц Дінгельштедт. Слідом за Чарльзом Кіном він захоплюється постановочними ефектами – барвистими костюмами, парадними групами дійових осіб, прийомами історично-декоративного живопису. Він також домагається своєрідного ансамблю, однак цей ансамбль в режисурі Дінгельштедта зводиться до згармонізованих видовищно-декоративних і музичних елементів, сценічному слову не надавалося значення. Лаубе зневажливо називав режисуру Дінгельштедта «драматургією оббивальника».

Ми бачимо, що в 50–60-ті роки висувають на провідне місце в сценічному мистецтві спеціального творчого працівника, якого вже не можна назвати перш за все драматургом (як Лессінга чи Гете), або актором (як Гарріка чи Тальма); цей спеціальний творчий працівник має певне коло творчих функцій та обов'язків, які визначають його провідну роль у театрі, – це:

1. ідейно-творче керівництво театром;
2. визначення естетичних принципів театру;
3. формування репертуару;
4. формування трупи;
5. педагогічно-виховна робота з колективом;
6. аналітична робота над виставою;

7. творчий синтез основних компонентів вистави (робота з драматургом, акторами, художником, композитором, творчими цехами);

8. формування художньої єдності вистави та її ідейно-естетичної конкретності.

Однак така діяльність нової фігури в театрі – режисера – в ті часи ще не стала загально розповсюдженим явищем. Режисура Г. Лаубе, С. Фелпса, Ч. Кіна була явищем винятковим, яке лише відкривало нові горизонти театрального мистецтва, але ще не стало загально визнаною формою театрального життя. Потрібні були відповідні суспільні умови, потрібен був новий рубіж, у розвитку політичних, соціальних, культурних взаємин між людьми, щоб режисура остаточно утвердилась як нова професія, характерна для загального театрального процесу.

X. НАРОДЖЕННЯ РЕЖИСУРИ ЯК ПРОФЕСІЇ В ОСТАННІЙ ЧВЕРТІ XIX СТОЛІТТЯ

1. Мейнінгенський театр

Ніхто з істориків театру не може визначити достеменно точну дату народження режисури як професії. Німці пов'язують цю дату з діяльністю Мейнінгенського театру, французи не вагаючись вказують на 30 березня 1887 року – день відкриття «Вільного театру Андре Антуана», а росіяни логічним завершенням цього процесу вважають організацію Московського Художнього загальнодоступного театру. Можливо, всі вони мають рацію, тому що цей факт не був одноразовою подією, це був загальнолюдський процес. Цей процес започаткувала нова суспільно-політична ситуація, яка створилася в Європі на початку 70-х років XIX століття. Капіталізм тоді став повноправним господарем життя. Він почав утверджувати не лише нові економічні порядки, а й «замовляти музику» в духовно-творчій діяльності. На арену історії вийшов новий клас – пролетаріат, який також досить голосно заявив про свої матеріальні і культурні потреби.

В духовному житті народів все більше відбувається розмежування прогресивних та регресивних сил.

У театральній діяльності в цей час з одного боку запанувала розважальна рутина, а з другого – театральні митці почали гуртуватися в об'єднання, що прагнули відстоювати високі художні принципи театральної творчості. Одним з перших таких об'єднань була група Мейнінгенського герцога Георга II. Славу мейнінгенцям принесли їхні гастролі по Європі, які розпочалися в 1874 році і продовжувалися аж до 1890 року. Робота цього театру мала значний вплив на розвиток європейського театрального мистецтва, в тому числі і російського. Мейнінгенський театр був створений у XVIII столітті в столиці німецького герцогства Саксен-Мейнінген м. Мейнінгені. Це було невеличке місто, воно налічувало всього 8 тисяч мешканців. Театр утримувався за рахунок коштів бюргерства та субсидій двора. У 1860 році

Мейнінгенський театр стає придворним. У 1866 році новий герцог реорганізував цей театр. Він розпустив оперну трупу і зберіг лише драматичну. Він також оновив художнє керівництво театром. Свою роботу він розгортав в плані Ч. Кіна і Ф. Дінгельштедта. Герцог Георг II був непоганим живописцем. (У музеї зберігається декілька томів його малюнків, ескізів, декорацій, костюмів, бутафорії тощо). До створення вистави він підходив як живописець і історик-археолог. У роботі з акторами Георг II проявив повну безпорадність.

Через деякий час герцог одружився з актрисою свого театру Елен Франц. Ставши баронесою, Елен Франц змушена була покинути сцену; вона починає допомагати герцогу в керівництві трупою. В її обов'язки входило літературне опрацювання текстів п'єс та навчання акторів декламації. Елен Франц порадила Георгу II запросити на посаду режисера і директора театру свого партнера по сцені, комічного актора Людвіга Кронека.

Призначення Кронека на посаду режисера в 1869 році викликало здивування в трупі, однак саме він зумів поставити роботу Мейнінгенського театру так, що він зазнав світової слави. Як бачимо, режисура Мейнінгенського театру була «триголова», функції кожного члена цієї «режисерської колегії» були чітко визначені, однак душею всього виробничо-творчого процесу був Л. Кронек. Вся робота з акторами на репетиціях проходила під його керівництвом; координація всього творчого процесу, гастрольні поїздки були також сферою його діяльності. Слава Мейнінгенського театру гриміла за його життя. Після смерті Кронека, в 1891 році, цей театр зовсім втратив свою творчу значимість.

Художній напрям роботи Мейнінгенського театру був заснований на досягненнях німецької режисури XIX століття. Продовжуючи традиції Веймарського театру Гете, мейнінгенці встановили високий художній рівень репертуару. Вони орієнтувалися в основному на класику. За час гастролей Німеччиною та великими європейськими містами було зіграно 1250 вистав за творами Ф. Шиллера (були поставлені п'єси цього автора, за винятком «Підступності і кохання»), 350 вистав за творами Шекспіра. Далі йдуть такі автори як Клейст, Грільпарцер, Гете, Лессінг, Мольєр, Ібсен. Постановки п'єс сучасної драматургії не вдавалися. Театр ними цікавився менше. До класичної драматургії театр ставився дуже дбайливо. Мейнінгенці розвивають також методи режисури Г. Лаубе та К. Іммермана. Вони проводили копіткі застольні репетиції,

в яких розроблялися літературна та психологічна основа для творчості актора. Вони наполегливо домагалися ансамблю, історичної та побутової вірогідності вистав. Репетиційний період у мейнінгенців проходив не дні (як в інших театрах), а місяці. «Юлій Цезар», наприклад, готувався до показу протягом семи років. Знаменитий німецький трагік Людвіг Барнай, якому довелося певний час попрацювати в Мейнінгенському театрі, так згадував свою зустріч з творчими порядками в цьому театрі: «Вже самі репетиції мене досить здивували. Мене дивувало і навіть дратувало те, що там, на мою думку, витрачали надто багато часу на другорядні речі, на підвищення чи пониження тону в будь-якій розмові, на підбір пози для якогось там виконавця безсловесної ролі, на кущ і дерево, які стояли на не зовсім живописному місці, або ж були не досить добре освітленими.

Для акторів прочитувалися цілі лекції стосовно настрою, який повинна була створювати та чи інша сцена, про значення певної драматичної дії, навіть про наголоси в окремих словах, і цим затягувалися репетиції до безкінечності.

Такого роду репетиції були для мене цілковитою новиною, тому що наші режисери за звичаєм обмежувалися в «Дон Карлосі» визначенням того, з якого боку повинен виходити той чи інший виконавець, де стояти і куди піти. Все інше залишали на божу волю та на силу шиллерівської геніальності.

А в Мейнінгені справа трактувалася зовсім інакше. Там кожна дрібниця обговорювалася з такою старанністю, начебто «Дон Карлос» нова п'єса, на першу виставу якої очікують прибуття самого автора».

Мейнінгенська режисура використовувала також досягнення Ф. Дінгельштедта, який слідом за Чарльзом Кіном поєднував вимоги історичної точності із зовнішньою ефектністю постановки. В питаннях суто постановочного характеру справа також була доведена до найбільшої скрупульозності. Декорації іноді створювались на матеріалах археолога Вісконті, костюми за допомогою професора Вейса (автора багатотомної праці з історії костюма), зброя виготовлялася за зразками музейних експонатів, зібраних Наполеоном в Сен-Жермені.

При постановці «Іфігенії в Тавриді» театр також використав матеріали археологічних розкопок Шлімана; при постановці «Орлеанської діви» Шиллера художник їздив у Францію, в селище Домремі, де народилася Жанна д'Арк. Вивчення історичних джерел, матеріальної культурі проводилось зі справжнім німецьким педантизмом. Стандартні

павільйони у мейнінгенців змінювались монументальними, історично та етнографічно точними декораціями. Планшет сцени розламувався на різновисокі майданчики (для яскравої, мальовничої побудови масових сцен). Віртуозно розроблялися світлові та шумові ефекти. Однак, попри все, декоративне оформлення у мейнінгенців все ж таки відігравало роль тла відносно актора. О. О. Гвоздєв у підручнику «Західноєвропейський театр на рубежі XIX і XX століть» подає детально стадії репетиційної роботи мейнінгенців. «В театрі проводилася попередньо дуже велика робота над виставою. Після одержання макету і створення загального плану постановки, Кронек складав конспекти для своїх помічників-режисерів, літераторів, художників, інспекторів сцени. Літератор приступав до проведення бесід з акторами (ця частина вважалася найважливішою і продовжувалася іноді досить тривалий час). Потім Кронек приступав до роботи з художником. Художник, за майже готовим планом Кронека, проводив необхідні експерименти з декораціями, гримом, костюмами. Далі Кронек проводив розмову з акторським складом, розкривав план постановки вистави. Потім помічник Кронека розпочинав роботу над масовими сценами. В його розпорядженні було 25–30 акторів, «старшин» – керівників окремих груп, масовки.

Інший помічник Кронека проводив роботу з бутафорами, меблярами і машиністом сцени, бригадою робітників.

Проводилися репетиції всіх процесів перестановки. Актори допомагали в перестановках, кожний знав своє завдання. Після такої підготовки Кронек приступав до загальних репетицій, тільки без «юрби» (в Мейнінгенському театрі масовка поділялася на статистів – ними повинні були бути всі, без винятку, актори театру та «юрбу» – запрошених людей для масовки, з якими щоразу велася окрема робота).

Коли робота з «юрбою» була завершена, починалися об'єднані репетиції. (На цей час вже були готові декорації, костюми, перуки, аксесуари й т. п.). Спершу було компонування декорацій та аксесуарів без трупи. Потім з трупою, але без костюмів. Далі відбувалися спеціальні репетиції трупи з костюмами, гримом, але без тексту (т. зв. мімо-хореографічна репетиція)

Після цього наступала друга частина репетицій:

— повна репетиція;

— часткова, перевірочна репетиція трупи і «юрби»;

— повна репетиція, без суфлера;

— підготовка декорації та світлових ефектів;

— остання мімо-репетиція;

— повна перевірочна репетиція з суфлером;

— остання співбесіда з усім складом без «юрби»;

— генеральна репетиція, продовжувалася доти, поки Кронек не сказав «gut».

Далі відбувалася герцогська генеральна репетиція, закрита, інтимна вистава і лише через тиждень перша вистава для публіки. Режисура Мейнінгенського театру прагнула створення завершеного, цілісного сценічного твору, в якому всі складові частини підпорядковані завданню найбільш яскраво виразити ідею п'єси. Боротьба за єдиний художній образ вистави змушувала режисуру вдаватися до певних зовнішніх прийомів, які повинні були забезпечувати єдність сценічного вирішення. Мізансцени будувалися за принципом: на сцені не повинно бути нічого симетричного, нічого паралельного... Акторам заборонялося затримуватися на лінії, яка вела від суфлерської будки в глибину сцени. Переходи з правого боку сцени на лівий і навпаки велися не паралельно до рампи, а під кутом до неї. Якщо кілька акторів створювали на сцені групу, вони повинні були зупинитися на нерівній відстані один від одного і стояти «під кутом» до партнерів. Актор ніколи не повинен був уникати можливості надати своїй фігурі живописної лінії. Наприклад, він ніколи не мав права стояти обома ногами на сходинці, якщо перед ним на сцені стояв камінь чи пагорбок, він повинен був поставити на нього ногу. Мейнінгенці по-новому ставилися до сценічного простору. В інтер'єрі вони ставили стіни під кутом до рампи так, щоб не було симетрії. В «садовій» декорації відшукували композицію майданчиків і сходів, різного рельєфу, планшету сцени, щоб розгортати мізансцени по вертикалі. При постановці «Дванадцятої ночі» вони знаходять єдину декорацію на всю виставу. Це дало їм можливість виграти в темпі. Бажаючи зберегти особливості французького класичного театру, вони при постановці комедії Мольєра «Хворий та й годі» не користувалися завісою і антракти заповняли пантомімою.

Мейнінгенці всіма силами намагалися розширити сценічний простір. При постановці «Табору Валленштейна» Шиллера вони користувалися системою закулісних звуків, які створювали ілюзію безмежного простору. Щоб не руйнувати перспективу декорації на задньому плані, в масовці виходили діти, зодягнені в спеціально пошиті мундири. Однак, виступаючи новаторами в постановочних прийомах, мейнінгенці були консерваторами в акторському мистецтві. Вони не боролися проти

декламаційної манери гри, проти вишуканого пафосу, ходульності та штампів.

К. С. Станіславський зауважував, що вони «не обновили чисто акторських прийомів гри». Обмеженість їхнього мистецтва полягала в тому, що основним засобом донесення ідеї до глядача був не актор, а режисерські, постановочні прийоми. В цьому порушувалась художня цілісність вистави, за яку так наполегливо змагались мейнінгенці. Трупа герцога Мейнінгенського двічі гастролювала в Росії. У 1885 році (Петербург, Москва, Варшава) та 1890 році (Петербург, Москва, Київ, Одеса, Варшава). Гастролі мейнінгенців на європейських сценах, їхня висока постановочна культура, реалістична спрямованість, нова організація праці над виставою зробили рішучий вплив на розвиток режисерської думки в кінці XIX століття.

Реалістична спрямованість мейнінгенського театру виявилася насамперед через роботу режисера – в розробці принципу єдиної художньої форми вистави на основі ретельно продуманого режисерського плану, суворого збереження історичного і національного колориту. Висока постановочна культура цього театру зробила значний вплив на розвиток режисерської думки в кінці XIX століття.

Однак, практика роботи цього театру мала не лише послідовників, вона оцінювалась також критично різними театральними діячами. К. С. Станіславський в книзі «Моє життя в мистецтві» пише: «Я оцінив те хороше, що принесли мейнінгенці, тобто їх режисерські прийоми виявлення духовної сутності твору. За це їм велика дяка. Однак було і погане в їхньому впливі на мене. Справа в тому, що витримка і холоднокровність Кронека мені подобалися. Я наслідував його і через певний час став режисером-деспотом».

Станіславський пізніше не погоджувався з тенденцією режисерів мейнінгенського театру перетворювати актора «в пішака для пересування його по своїх мізансценах». Він вважав, що головна сила впливу театру закладена в мистецтві актора, тому в подальшій своїй практиці рішуче відкинув метод режисера-деспота.

Оцінюючи роботу режисерів під час других гастролей у 1890 році, журнал «Артист» писав: «У мейнінгенців нема особливо видатних артистів, в цілому наша казенна трупа незрівнянно багатша талантами. Зате трупа ця суворо дисциплінована, ніхто не грає заради себе, всі піклуються інтересами п'єси і автора».

А. Антуан, подивившись вистави мейнінгенців, був захоплений жит-

тевою правдивістю масових сцен, «німою грою» артистів; його схвилювала злагодженість і дисциплінованість сценічної гри, однак він бачив і слабкі сторони творчості цього театру. В своїх спогадах про «Вільний театр» Антуан пише: «Їх крикливі декорації, хоч і цікаво розташовані, проте далеко гірше намальовані, ніж наші. Вони зловживають проходами і застосовують їх скрізь. Пишні костюми доречні тільки там, де вони суто історичні; їх розкіш безглузда в інших п'єсах. І вони майже завжди дуже поганого смаку в тих випадках, коли нема історичних зразків і коли треба створити щось з уяви.

Світлові ефекти дуже важливі, але застосовуються надзвичайно наївно. Так, прекрасний промінь вечірнього сонця, що освітлює чорну голову старого, померлого на кріслі, з'являється раптом, без будь-яких переходів, точнісінько в ту мить, коли старий помирає, виключно для картинності».

Наприкінці 90-х років критика творчості мейнінгенців розвивалася і в самій Німеччині. Вона була спрямована спершу проти наслідування режисерських принципів цього театру, що виявлялось у зловживанні постановочною пишністю. Пізніше ця критика переросла в принципове заперечення «мейнінгенства». Особливо гаряче критикував мейнінгенців шекспірознавець Рудольф Жене і режисер Мюнхенського «шекспірівського театру» Йоган Савіте. Вони захищали права драматурга від режисерів, які надто захоплювалися постановчими ефектами. Ці критики вважали, що видовищні елементи вистави відволікають глядача від слова. Критикуючи Кронека, Савіте порушує питання: «Скільки потрібно статистів для зображення на сцені великої юрби?», і відповідає, що при вмілому використанні художніх засобів можна домогтися з допомогою 10–12 чоловік більш сильного враження, ніж при залученні в масовку п'яти сотень статистів. Треба тільки вміти впливати на фантазію глядача.

Й. Савіте радив так реконструювати сценічний майданчик, щоб він зміг звести до мінімуму декоративні переміни і, разом з тим, висував актора ближче до глядача. Така сценічна реконструкція сцени була проведена в Мюнхені Карлом Лаутеншлегером (з його ім'ям пов'язане введення в театральну практику сцени з поворотним колом у 1896 році). На цій сцені Й. Савіте розгорнув роботу над шекспірівським репертуаром.

Характерним конструктивним елементом цієї сцени був видовжений в зал (на місце оркестру) просценіум. Це наближало актора до

глядача, передньої завіси не було, кулісної системи також. На першому плані за портальною аркою була встановлена намальована архітектурна споруда. Вона була незмінною на всю виставу. В цій споруді була своя арка, через яку проглядалася мала сцена. Ця мала сцена мала свою завісу. І лише на ній відбувалися зміни декорацій. (Часто ці зміни зводилися лише до зміни задника). Така система давала змогу швидко змінювати місце дії в шекспірівських виставах. Великі класичні вистави йшли в цьому театрі без антрактів. Це допомогло створенню в глядача цілісного враження від сценічної дії. Цей досвід був спрямований проти сценічного натуралізму, він говорив про нові можливості сценічної виразності. Однак, поки ці можливості були використані режисурою до кінця, німецький театр пройшов цілу смугу захоплення натуралізмом.

2. Натуралізм у театрі. «Вільний театр» Андре Антуана

Натуралізм як творчий напрям зародився у Франції. У драматургії та театрі він виник як заперечення суто розважальній літературі і такому ж розважально-комерційному театрові. Річ у тім, що у другій половині 70-х років на французькій сцені панували ладно змайстровані п'єси так званої «школи здорового глузду» – Еміля Ож'є, Вікторʼєна Сарду та Александра Дюма-сина. Досконало знаючи світосприймання та смаки публіки, драматурги такого кшталту вміло поєднували в своїх п'єсах сентиментальність з розважальністю, не зачіпаючи соціальних та моральних засад існуючого ладу. Тогочасна театральна естетика, бажаючи відмежуватися від суворої життєвої правди, вигадала спеціальні «закони театральності», користуючись якими не допускала на сцену п'єси критичного спрямування.

Перебільшена театралізація, ідеальне зображення життя панувало і в сценічному оформленні. Декорації і костюми створювались із особливою вишуканістю і пишністю. Акторське мистецтво було суворо регламентоване системою амплуа та «зірок». Цих «зірок» не цікавили проблеми ансамблю, вони підкорили все завданню досягти особистого успіху та слави.

Проти такого театру, який став лише засобом розваг для буржуазного глядача, повели боротьбу в 70-ті роки передові діячі сцени та драматурги.

Піонером боротьби за демократизацію культури став французький письменник Еміль Золя. Він виступив з цілим рядом критичних статей, в яких засудив сучасну йому театральну практику і поставив вимогу зблизити театр з життям. Золя піддав нищівній критиці «концепцію театральності», закликав змести зі сцени все сміття буржуазного театру. Він вважав, що порятунок театру в літературі. Однак у Франції існує дві літератури, нічим між собою не схожі. «З одного боку це література Стендаля, Бальзака, Флобера, братів Гонкурів, з другого – це література такого письменника, який опрацьовує свої сюжети особливим чином, не зважаючи на правду... За службовим обов'язком він все фальсифікує... І ладен навіть через голову перекинутись, щоб тільки досягти слави... і оплески глядача... підхопити п'ятифранкову монету». У тій справжній літературі «Бальзак – романіст зумів створити цілий світ, дійові особи якого живуть у нашій пам'яті, як справжні люди». І от Золя кожен день запитує себе: «...невже неможлива подібна еволюція в театрі, невже не зуміє хто-небудь з авторів так подолати сценічні умовності, перетворити і використати їх таким чином, щоб внести на сцену справжню правдоподібність нинішнього життя?». Золя закликав діячів театру: «Ми повинні відновити на сцені справжню літературу, прогнавши дріб'язкову зарозумілість; ми повинні замінити в наших театрах гуманними і правдивими п'єсами дивовижні брехливі видумки, яким кожен вечір аплодує розбещений натовп».

Вимоги Золя щодо перебудови театру стосуються не лише літературного боку справи, він хоче бачити на сцені не декламаторів і трюкачів, а «акторів, які вивчають життя і передають його з найбільшою простотою»; він вимагає, щоб декорація була відтворенням реального середовища, в якому розгортається дія; він вважає необхідним зберегти історичну точність та соціальну конкретність сценічного костюму.

Теорія Золя була теорією так званого «натуралістичного театру». Цей театр мав своїх послідовників в драматургії (Анрі Бек, Еміль Фабр, Ежен Бріє) і в режисерському мистецтві (Андре Антуан, Отто Брам).

Андре Антуан (1858–1943) – видатний діяч французького театру. Він був актором, режисером, теоретиком театру, директором. Він на практиці втілив ідеї Еміля Золя про реформу французької сцени. Антуану не вдалося здобути систематичної театральної освіти. Він провалився на іспитах у клас декламації «Паризької консерваторії». Працював клакером, статистом в основному театрі Парижу «Комеді Франсез». Вчився в приватній театральній школі «Жимназ де ля Пароль». Щоб заробити

собі на життя, влаштувався службовцем газового товариства. Однак любов до театру не минала. Антуан почав керувати групою театральних аматорів, так званим «Галльським гуртком». У 1887 році на базі цього гуртка народився театр, якому довелося зіграти вирішальну роль на шляху розвитку європейського театру і формування режисера як професії – це був «Вільний театр» Андре Антуана.

У час відкриття «Вільного театру», в паризькій газеті «Народне життя» було зазначено: «Актори, які бажають зіграти роль незалежно від умовностей та від банальних формул драматичного кодексу, «Вільний театр» відкритий для вас!

Автори, для Вас він також широко відкритий, цей театр, в якому Ваші твори будуть розіграні в повній недоторканості, з мізансценами, які ви захочете встановити.

В ньому Ви переконаєтесь, що мистецтво театру зовсім вже не таке секретне, як це здебільшого твердять, і що про нього зовсім даремно кажуть, ніби воно керується таємничими і незбагненними законами».

Антуан чітко визначив творчу програму нового театру, його мету і принципи. Вільний театр повинен був здійснити рішучу реформу французького сценічного мистецтва. Щодо репертуару – це означало повну відмову від модної міщанської драматургії Ож'є і Сарду. На сцену слід впустити кращі твори сучасних вітчизняних і зарубіжних молодих драматургів; тих драматургів, які в своїх п'єсах показували дійсність такою, яка вона є, з усіма її страшними явищами.

Антуан заявляв, що в пошуках нового репертуару «Вільний театр» не буде себе обмежувати якимось одним художнім напрямом, він проголошує принцип «ліберального еклектизму», який дасть можливість ставити зовсім різні драматичні твори.

У галузі акторського мистецтва «Вільний театр» відмовлявся від принципу амплуа. На сцені треба показувати не неврастеніків, коханців, субреток, а живих людей – простих селян, дрібних буржуа, робітників.

Антуан вчив акторів детально розробляти внутрішній і зовнішній малюнок образу, вчив досягати простоти і правдивості виконання ролі. Молодий керівник театру наполегливо боровся проти прем'єрства та ремісництва акторів, проти пануючої у той час декламаційної манери гри. Він намагався створити постійний склад трупи та досягти злагодженого акторського ансамблю. Антуан владно підкорив акторське мистецтво задуму драматурга і режисера. В гострій полеміці з театром

«зірок» доходив до крайнощів – заперечував самостійність акторської творчості.

Як режисер Антуан ламав застарілі академічні канони. Виступаючи проти вікової фальші театру, він встановив принцип показу дійсності у всій її соціальній та біологічній конкретності. Це відображалося у всьому: в акторській грі, в організації сценічного простору, в деталях. Антуан підняв значення середовища у відображенні життя людини на сцені. Умови існування, побут, біологічні інстинкти він зробив головним предметом зображення. Він відмовився від стандартних павільйонів, замінив їх деталізованою, конкретною декорацією.

Розробка мізансцен велася таким чином, що актори часто опинялися спиною до глядача. Це було небувале на той час нововведення. У «Вільному театрі» вперше почали практикувати так званий принцип «четвертої стіни», вперше було введено внутрішнє світло, вперше з'явилося поняття сценічної атмосфери. Нова техніка гри актора була тісно пов'язана зі сценічною обстановкою. Антуан заборонив грати на авансцені, заборонив ефектні виходи акторів на сцену і зі сцени, як це було у старому театрі; він розробляв сценічну дію у всіх кутках сцени, розробляв зони мовчання, жест і слово наближував до життя.

Антуан вважав, що театр повинен бути загальнодоступним, вважав за потрібне знизити ціни на квитки. Бажаючи обійти цензурні рогатки, він організував «Вільний театр» не як касовий театр, а як театр закритого типу, куди приходили давитися вистави лише власники абонементів (Антуан сам заготовив і розніс по місту 1300 таких абонементів).

Публікуючи в 1890 році свою нову художню програму, Антуан пропонував і нову форму театрального приміщення. Він вважав, що треба знищити балкони, бокові місця, ложі та бенуари. Театральне приміщення має бути збудованим у формі амфітеатру на 800–1000 місць... двері у такому приміщенні мусять автоматично зачинятися, щоб після початку вистави ніхто не міг заходити. Все це було на той час значною новизною.

«Вільний театр» відкрився виставою з чотирьох одноактних п'єс: «Жак Дамур» Золя, «Мадемуазель Помм» Дюранті та Алексіса, «Супрефект» Біля і «Кокарда» Відаля. Однак його творча програма найбільше розкрилася в таких виставах як «Влада пітьми» Л. Толстого (1888), «Привиди» Г. Ібсена (1890) та «Ткачі» Г. Гауптмана (1893). Навколо цих вистав розгорнулися справжні критичні бої. Е. Вогюе писав про першу виставу «Влади пітьми», як про свого роду «битву

під Аустерліцом». Він підкреслював, що вперше на французькій сцені можна було побачити декорації і костюми, «взяті з повсякденного російського побуту, без оперетного прикрашання, без того захоплення мішурою і фальшивістю, які вважалися обов'язковими в атмосфері театру».

Антуан, який грав у цій виставі роль Акима, записав тоді у своєму щоденнику: «Вистава «Влада пітьми» була справжнім тріумфом; глядачі визнають, що п'єса Толстого – справжній шедевр».

Навколо «Привидів» зав'язалася ще більш напружена боротьба. Французька консервативна критика та її вождь Сарсе звинувачували Ібсена в аморальності, несценічності. Проти них виступив Золя. Прем'єра була з захопленням прийнята частиною глядачів, але широка публіка п'єси не зрозуміла. До цього причинилось, напевне, і акторське виконання ролі Освальда – Антуаном. Керуючись принципами натуралізму, він зосередив всю увагу на біологічній стороні образу. «Коли ми сиділи на виставі і дивилися на такого Освальда, – писав один з рецензентів, – то в нас створювалося таке відчуття, наче тримаємо в руках гнилий плід... Це була людина, в якої тлінність виїла всю серцевину і в якій лише тонка плівка прикриває нечистий зміст». Як бачимо, суттєві вади натуралізму, як творчого методу, приносили невиправну шкоду творчим шуканням молодого театру.

Соціальна драма Г. Гауптмана «Ткачі» мала такий великий успіх у глядачів, що Антуан попросив дозволу дати відкриту виставу для широкої публіки. Звичайно, він такого дозволу не отримав. Сарсе писав з цього приводу: «Нема такого уряду, який, якщо він ще не втратив голови, дозволив би показати цю виставу юрбі». В четвертій дії, при розгромі будинку фабриканта, ілюзія страху була така значна, що публіка зривалася з місць. Антуан писав у щоденнику: «...Тут в нарисі продемонстровано шедевр соціального театру, і Жорес, охоплений ентузіазмом, просив переказати мені, що така вистава допомагає справі більше, ніж усі кампанії і політичні дискусії».

У квітні 1896 року діяльність «Вільного театру» припинилася. Антуан сам визначав причини закриття цього театру. Першою причиною була репертуарна криза. Національний театр повинен був опиратися на національну драматургію. Тім часом навіть такі ідеологи театру як Золя, Бек, брати Гонкури не писали спеціальних п'єс для нього. Інсценізація їх прозових творів та перекладні п'єси не рятували справи. Режисер змушений був іти на репертуарні компроміси, а це не розвивало успіх

справи. Другою причиною був фінансовий крах. У 1895 році дефіцит театру досяг 100 тисяч франків. Третьою причиною був консерватизм паризької публіки та театральної критики, що зустрічала вороже всі новаторські пошуки театру. Однак реформи Антуана залишили помітний слід в європейській театральній культурі.

За прикладом «Вільного театру» в Німеччині 1889 року створився «Вільний театр» Отто Брама, в Лондоні і 1891 року був організований «Незалежний театр». «Вільний театр» був створений також у Данії.

Практика роботи «Вільного театру» А. Антуана свідчить про те, що режисура європейського театру дійсно зробила стрибок від ремесла до творчості, від службових функцій до провідного творчого керівництва роботою театру. В середовищі сценічного мистецтва виникає принципово нова художня творчість – мистецтво режисури.

Режисер керує тепер всією творчо-виробничою діяльністю театру. Він формує репертуар – художньо-політичну основу роботи театрального організму; він формує, поповнює і професійно навчає акторський склад театру; він находить форми зв'язку з глядачами, засоби впливу на нього; вів створює єдиний, гармонійно цілісний твір сценічного мистецтва – театральну виставу, в якій, відповідно до свого творчого задуму поєднує мистецтво акторів, театрального художника, композитора, балетмейстера, творчо-технічних працівників театру.

Творчість Антуана як прихильника мистецького напряму – натуралізму – свідчить, що режисер – це перш за все ідеолог, митець, який активно втручається в життя, відстоює певні громадські позиції. Театральна вистава стала проявом індивідуальної творчості режисера, хоч не втратила при тому колективного характеру. Режисер-професіонал поєднав нарешті в своїй діяльності три важливі функції, які раніше, більш чи менш успішно, нарізно здійснювали різні творчі працівники, – функції організатора, педагога і постановника вистави.

Режисура А. Антуана вперше в театральній практиці зібрала в органічну єдність і взаємозалежність акторське мистецтво і театральну декорацію. Декорація одержала принципово нове художнє призначення. Вона перестала бути лише живописним фоном для гри актора. Вона стала середовищем життя для дійових осіб, вона почала визначати характер і тонус драматичної дії, почала виражати головну ідею вистави. В повній відповідності естетиці натуралізму середовище почало визначати дію персонажів, створювало соціальну і побутову характеристику розгортання сценічної дії, встановлювало відповідну емоційну атмосфе-

ру зображуваного на сцені життя. Керуючись принципом повної життєподібності, Антуан наполегливо домагався, щоб театральна декорація детально відтворювала конкретне місце дії – пральню, трактир, нічліжку, м'ясну лавку і т. ін. Іноді, домагаючись правдивості середовища, він доходив до натуралістичних крайнощів. Так, наприклад, у виставі «М'ясники», поставленій у 1888 році, на сцені були розвішені справжні м'ясні туші. Правдивості середовища були підкорені і принципи освітлення, які сміливо вводив Антуан. Він відмовився від світла рампи і ввів так зване внутрішнє світло. У виставі «Смерть герцога Енгієнського» Енгієнська військова рада, яка засідала в залі Венсенського замку, була освітлена з середини сцени неясним світлом 4-х ліхтарів. Третя дія «Ткачів» проводилась в півтемряві, щоб посилити тривожний настрій.

Франціск Сарсе в рецензії на «Повію Елізу» Е. Гонкура так описує освітлення в сцені суду: «В глибині сцени – члени суду в червоних мантіях; лампи, розміщені перед ними, кидають яскраве світло на ці червоні мантії. Дванадцять присяжних праворуч, лава оборони ліворуч і група адвокатів у чорних мантіях, що юрмляться за загородкою, залишаються в напівтемряві, і цей контраст створює дуже цікавий мальовничий ефект».

Новаторська діяльність режисера Антуана охоплювала всі сфери життя театру.

Однак творчий напрям – натуралізм, естетику якого прийняв Антуан, обмежував його режисерську діяльність. Річ у тім, що зображуючи повсякденні, ординарні явища життя, натуралісти шукали у повсякденному – хворобливе, в ординарному – бруд, в кризі життя – нетрі. Об'єктом їхньої уваги стали явища потворні, хворобливі, низькі. Естетика натуралістів була позбавлена історичного оптимізму. Віддаючи все нещадному аналізу, звертаючи увагу суспільства на тіньові сторони його життя, вони не висували жодної позитивної програми. Це також було однією з причин, яка призвела до занепаду новаторську для того часу справу відродження театру. Однак попри все, сценічний натуралізм в історії європейського театру був водночас і останнім словом старої театральної системи, і першим словом нового режисерського театру.

Що ж спричинило виникнення режисури як професії? Чому саме наприкінці XIX століття сформовується цей новий вид творчої діяльності? Чому саме натуралізм дав початок цій діяльності? Однозначно відповісти на такі запитання – важко. Тут можуть бути різні пояснення. Безперечно одне: ці рішучі зміни в середовищі мистецтва, як форми

суспільної свідомості, були породжені умовами життя, взаємостосунками людей, рівнем і характером суспільного виробництва. Стало зрозумілим, що хід історії вирішують не окремі герої, а народ. Умови життя цього народу були нестерпні. Література і мистецтво почали звертати на це увагу. Саме натуралізм нещадно викривав усю потворність соціального життя і, протокольно реєструючи т.зв. «виріз життя», він волав про жахливість соціальної нерівності, про жахливість матеріального становища народу.

Відповідно до цього, театр вже не міг захоплюватись фігурами поодиноких героїв, не міг нести лише захоплення і розвагу; необхідно було реалізувати сценічними засобами загальну, правдиву картину цього страшного життя, слід було об'єднати і спрямувати всі компоненти театрального дійства на втілення певного задуму, певного способу зображення.

Необхідно було також безжалісно ламати стару естетичну систему театру, вести боротьбу з заскнілою, штампованою драматургією, з театром зірок і амплуа, з облудною фальшивістю сценічної обстановки тощо. На чолі театру мусила стати людина, яка змогла би в ідейному і творчому розумінні очолити цю боротьбу, згуртувати навколо себе однодумців, встановити нові критерії суджень про життя. Такою людиною став режисер-новатор.

З іншого боку кінець століття був позначений бурхливим розвитком науки і техніки. Наука і техніка наступала на людину войовничими й прискореними темпами. Розвиток залізниць, зв'язку, газового та електричного виробництва змінювали спосіб життя людей. Наука пізнавала таємниці природи. Швидко розвивалися фізика, хімія, медицина. За ними поспішали економічні науки, історія, філософія. Час диктував мистецтву свою волю. На очах діячів мистецтва змінювалася картина світопорядку. Саме бажання побачити людину в новому світлі, відповідному до даних науки, накладало свій відбиток на театральне мистецтво. І тут театральні натуралісти робили невиправну помилку. Бажаючи науково підійти до життєвих явищ, вони пояснювали соціальні явища біологічними законами, вони зводили всю складність суспільного життя до проявів біологічних інстинктів людей і тим самим відходили від наукового пояснення життя людей. Тому натуралістичний театр був лише тимчасовим етапом у розвитку світової культури, однак його значення величезне.

3. «Вільна сцена» Отто Брама

Основоположник німецького сценічного натуралізму Отто Брам (справжнє прізвище Абрагамзон) народився 5 лютого 1856 року в Гамбурзі, в бюргерській сім'ї. Вивчав філологію в Берлінському, Гейдельберзькому та Страсбурзькому університетах. Великий вплив на його розвиток зробив його вчитель, відомий учений-германіст В. Шерер. З 1879 по 1889 рік Брам виступав як літературний і театральний критик. Він автор серії монографій про драматургію. Літературно-критичної діяльності О. Брам не припинив і після переходу на роботу режисера в організованому в 1889 році театрі «Вільна сцена», на зразок «Вільного театру» А. Антуана. У 1890 році він створює журнал «Вільний театр», в якому відстоює принципи нового театрального руху в Німеччині. Кінець 80-х, початок 90-х років знаменний великим піднесенням всієї європейської культури, що стояла на порозі суттєвих історичних перетворень. В усіх європейських буржуазних країнах піднімався протест проти омертвілих традицій офіційного і комерційного театру.

У Німеччині зрушенням в театральному житті передує піднесення театрально-критичної думки. Молодий журналіст Отто Брам пише в ті роки, характеризуючи стан німецького театру на початку 80-х років: «І хоч довкола нас, у східних і західних сусідів, народжувалось нове, глибокий психологізм і свіже відчуття дійсності, хоч Толстой і Достоєвський вели переможні бої і відважний Золя підняв меч над священними традиціями французької сцени, вимагаючи «натуралізму в театрі», – німецьку сцену цей рух не зачепив».

Театр «Вільна сцена» (Die freie Bühne) виник за ініціативою двох молодих журналістів – Теодора Вольфа і Максиміліана Гардена. В його організації взяли участь глашатаї німецького натуралізму брати Генріх і Юліус Гарт, а також щирий прихильник драматургії Ібсена – критик Пауль Шлентер.

Художнє керівництво цим театром вони доручили своєму колезі Отто Браму. «Вільна сцена», як бачимо, була організована журналістами і критиками для пропаганди нових шляхів драматургії і театру. В декларації організаторів нового театру було сказано: «Нас об'єднує бажання створити, незалежно від діяльності вже існуючих театрів і не вступаючи в конкуренцію з ними, вільний від озирання на театральну цензуру і від комерційного спрямування театр. Протягом театрального

сезону в одному з кращих театральних приміщень Берліна буде показано близько десяти постановок сучасних п'єс, що викликають виняткове зацікавлення і недоступні за своєю природою для діючих зараз театрів. Як при виборі драматичних творів, так і при їх сценічному втіленні будуть реалізовуватись завдання живого мистецтва, вільного від рутини і штукарства».

Берлінський «Вільний театр» на відміну від театру Антуана з самого початку був укомплектований акторами-професіоналами. Ці актори самі прагнули відшукати нові шляхи в театральному мистецтві. Ще в 1883 році провідні німецькі актори відкрили були «Новий німецький театр» з метою підняти престиж національного театру. Сюди ввійшли такі видатні німецькі актори як Ернст Поссарт, Людвіг Барнай, Фрідріх Гаазе, Август Ферстер, Зіґварт Фрідман. На чолі цього театру став комедіограф Адольф Л'Арронж. Однак цей театр не зумів створити своєї художньої програми. «Товариство акторів» скоро розпалося. В першій виставі театру «Вільна сцена» – «Привиди» Г. Ібсена – взяли участь такі провідні актори берлінських театрів як Агнес Зорма (Заремба), Моріс Шанцер, Артур Краунек. Роль Освальда виконував запрошений з віденського Бургтеатру трагік Еммеріх Роберт. Вистави проводилися у пристосованих приміщеннях берлінських театрів, частіше всього в Лессінґ-театрі. За час свого існування театр» Вільна сцена» ставить такі п'єси: «Ворони» А. Бека, «Терезу Ракен» Золя, «Анрієтту Морешаль» Гонкурів, «Батька» Стріндберга, «Владу пітьми» Толстого, «Сім'ю Золіке» А. Гольца і Й. Шлефа.

Запеклі бої розгортаються навколо постановки «Перед сходом сонця» Г. Гауптмана. На прем'єрі вчинився скандал. Публіка розділилась на прихильників і противників п'єси, вони почали вести між собою боротьбу, лунали різкі вигуки: «Де ми знаходимось? В будинку розпусти чи в театрі?!».

Критик О. Блюменталь наступного дня заявив у пресі, що «натуралізм» в перекладі на німецьку мову означає «свинство». Постановка наступних двох драм Гауптмана в цьому театрі – «Свято примирення» і «Одинокі» були сприйняті спокійніше. Великою сенсацією стала постановка нової п'єси Гауптмана «Ткачі» у 1894 році (режисер Корд Гахман). Хоч у той час «Вільна сцена» вже не існувала, провідні актори ще раз відродили її заради постановки цього гостросоціального твору. В цій виставі виступали такі видатні актори німецької сцени як Е. Райхер

(Азорге) та Р. Рітнер (Моріц Егер). Щоб обійти цензурні рогатки і пронести на сцену нову драматургію, театр «Вільна сцена» був організований як закритий театр. Спочатку він мав 350 членів товариства, потім ця кількість збільшилась утричі.

У своїй практичній діяльності О. Брам послідовно здійснював принципи натуралістичного театру, обґрунтовані в першому номері його журналу «Вільний театр». Там було зазначено: «Гаслом нашого мистецтва, накресленим золотими літерами, має бути одне слово – правда».

О. Брам боровся за провідну роль драматургії в театрі. Його великою заслугою було утвердження на німецькій сцені драматургії Г. Ібсена, а також п'єс молодого німецького драматурга Г. Гауптмана. До кінця свого життя він залишився вірним творчому стилю цих новаторів європейської драми.

Домагаючись побутової та психологічної творчості, О. Брам відкидав пафос, декламаційну манеру гри, всяку фальш і брехню на сцені. Він доходив до крайнощів, намагаючись встановити повну життєподібність на сцені.

Однак при цьому Брам знімав акценти з головного, суттєвого в п'єсі, приглушував талант актора, сковував його творчу ініціативу. Це, зрештою, призвело до кризи творчого методу режисера. І все ж, зусилля О. Брама, спрямовані на створення театру-ансамблю, увінчалися успіхом. Особливо це стало відчутним за час його керівництва Німецьким театром з 1894 по 1904 рік. За короткий час Отто Браму вдалося зібрати трупу, що протягом багатьох років була славою і гордістю німецького театрального мистецтва. До неї входили такі видатні актори, як Йозеф Кайнц і Агнес Зорма, Ельза Леман і Еммануель Райхер, Рудольф Ріттнер, Оскар Зауер, Герман Мюллер, Луїза фон Пельніц, Паула Еберті, Луїза Дюмон і Альберт Бассерман. Ставлячи в основному вистави з обмеженою кількістю дійових осіб, Брам завжди покладався на провідну трупу своїх акторів, і вони його справді не підводили. Брам створював винятково чіткий ансамбль. В організації ансамблю він дотримувався стильових особливостей психологічного театру.

Брам не проводив навчання з молодими акторами, не експериментував, висуваючи їх на провідні ролі. Він виховав лише одного актора і режисера, однак такого, який потім приніс світову славу німецькому театрові. Цим актором був Макс Рейнгардт. М. Рейнгардт працював пліч-о-пліч з Отто Брамом десять років.

Режисура О. Брама була перш за все, якщо можна так висловитись, театрознавча. За свідченням актора Е. Вінтерштейна, який в молодості працював у Німецькому театрі, О. Брам «...особисто ніколи не вдавався до практичної роботи режисера, однак був неперевершеним критиком. На всіх репетиціях він мовчки сидів у партері та уважно слухав, не пропускаючи жодного слова. Коли наступала перерва, в кінці дії або картини, він виходив на сцену і вступав в розмову з акторами, звертав увагу на те, що вважає правильним і що помилковим. На його оцінку можна було беззастережно покластися. Правда, він не говорив, та й не міг сказати, як треба було грати, але його критика мала в собі дуже цінні орієнтири для акторів.

Враховуючи те, що десятка провідних акторів, які служили в його театрі, постійно грали разом, кожного разу складався ансамбль, зіграний і узгоджений до найменших дрібниць. Ці обидва чинники: злагоджена гра акторів, з одного боку, і витончена критика Брама – з другого, перетворили німецький театр того часу на справжній храм акторської майстерності».

XI. СИМВОЛІЧНИЙ ТЕАТР

На початку XX століття на німецьку сцену почали проникати твори символістських та модерністських авторів – М. Метерлінка, Т. Гофмансталя, А. Стріндберга, Г. д'Аннунціо. О. Брам чинив їм опір (за невеликим винятком), однак натиск нових тенденцій був таким значним, що О. Брам у 1904 році покинув свій улюблений театр і перейшов в театр Лессінґа, де він працював художнім керівником з 1906 року до кінця свого життя. Відмічаючи заслуги О. Брама перед німецьким театром, Г. Гауптман сказав біля його могили в грудні 1912 року: «...Брам перетворив театр в серйозне, справжнє і живе мистецтво. Він наблизив мистецтво до життя і життя до мистецтва з такою досконалістю, якої раніше не було. Почуття відповідальності видатного державного діяча, в руки якого віддана доля батьківщини, не могло бути сильнішим, театр був для нього виразником душі народу».

В 90-ті роки у розвитку західноєвропейського театру відбуваються процеси переродження художньої культури, які одержали загальну назву – декаданс. Ці процеси були тісно пов'язані з соціально-політичним розвитком західноєвропейських країн, з новою філософською основою ідеологічної та художньої діяльності. Реалістичне, правдиве зображення життя в мистецтві шкодило панівному класові, необхідно було відірвати мистецтво від життя, відродити в ньому ідеалізм, містику, втечу в потойбічний світ. Це «замовлення» в 90-ті роки виконують в основному три «буржуазні» філософи та естетики: Артур Шопенгауер, Анрі Берґсон та Фрідріх Ніцше. Вони відкидають позитивний напрям у науці та мистецтві, заперечують силу розуму людини в освоєнні світу, висувають інтуїцію як «безпосереднє знання речей» та надають великого значення волі як запоруці успіху «надлюдини». Декаденство як художній світогляд було характерне ігноруванням об'єктивної реальності, пошуками підсвідомого відтворення світу людини, містичними «прозріннями».

На початку 90-х років декаденти повели атаку на мистецтво театру А. Антуана. Під виглядом критики натуралізму вони намагались знищити реалізм як метод правдивого і критичного відтворення життя.

На їхню думку, потрібно створити театр, який відмовився б від об'єктивного зображення дійсності, який зумів би передати душу, мрію поета, подих його підсвідомого життя. Вождь французьких символістів Стефан Малларме висунув концепцію театрального мистецтва як виразника «Універсального світу», що стоїть поза часом і простором. Сюжетом драми Малларме пропонує поставити «антагонізм людської мрії й фатальної приреченості людського життя».

В 90-ті роки з'явилися перші драми символістів, що відображали ідеологію консервативної інтелігенції. Найбільш видатним драматургом серед символістів того часу був бельгійський письменник Моріс Метерлінк. Його творчість мала великий вплив на розвиток всього модерністського театру в Європі.

Вже в перших своїх п'єсах («Сліпі» – 1890, «Там, всередині» – 1894, «Смерть Тентажіля» – 1894) М. Метерлінк доводив залежність людини від таємничих потойбічних сип. Людина, її розум, її свідомість не здатні збагнути буття. Його можна осягнути лише інтуїтивно, ірраціонально. Символічний образ людства, сліпого і безпорадного, Метерлінк виводить в драмі «Сліпі». Пізно вночі в глухому лісі опинилися сліпі люди різного віку, їх покинув їхній поводир – священик. Вони всі чекають його і зовсім не підозрюють, що він помер, а тіло його знаходиться серед них. Випадково вони наштовхуються на труп священика, їх охоплює жах. Сліпі не знають, куди їм іти і що робити. Самотні, безпорадні, сліпці вслухаються в таємничі звуки ночі. Чути чиїсь кроки. Сліпим страшно: «Кроки зупинилися серед нас!.. Вони тут! Хто ти? Мовчання!»..

Страх перед життям, зневіра в розум людини, беззмістовність її існування – основні риси ранніх п'єс Метерлінка.

Така ідеологічна установка веде до перебудови всієї драматургічної техніки. М. Метерлінк відкидає дію як основу драми. Він зображує перш за все стан душі людини. Виникає т. зв. «нерухомий театр». Основна функція драматичного твору полягає в створенні ліричного настрою, наповненого таємним передчуттям, недомовками, загадковим очікуванням. Діалог перебудовують таким чином, щоб за сказаними вголос словами глядач відчував якийсь інший, містичний зміст. Мова персонажів роздрібнюється паузами, окликами, короткими репліками, що повторюються наче музичні фрази. Місце дії не визначене, позбавлене реальної конкретності. Персонажі абстрактні, схематизовані, маріонетки всесильного фатуму.

Подібні естетичні погляди і подібна драматургія породили і відповідний їм театр. У 1890 році в Парижі поет-символіст Поль Фор організував театр, який одержав назву Художнього (Т-р д'Ар). Цей театр не мав власного постійного приміщення. І акторів у ньому було небагато. Однак, вони вирішили дати бій усьому існуючому мистецтву, перш за все – реалістичному. На сторінках театральної преси драматург П'єр Кійяр сформулював програму цього театру. В ній говорилося, що Художній театр, відмовившись від зображення «окремих фактів» і «малюсіньких документів», повинен стати «приводом для сновидінь»... Драматичні образи театр пропонує «розглядати поза часом і простором як символи вічних цінностей».

Режисером цього своєрідного театру став актор «Вільного театру» А. Антуана Люньє-По. Для створення сценічного оформлення Поль Фор запросив художників-символістів. Почалися вперше в історії театру т. зв. стилізація – своєрідна вишукана умовність оформлення, акторської гри, слова, жесту, костюма, світла, музики і навіть запахів.

Художники-символісти установлювали стилізацію як принципи оформлення сценічного простору, до того ж стилізоване панно, що мало бути тлом для виступу акторів, мало свою відповідність у стилізованих жестах виконавців. На тлі декоративного панно схематичні персонажі декламували ліричні вірші в різний спосіб, намагаючись зруйнувати враження, що на сцені діють справжні люди. Відповідно до вимоги Поля Верлена – «музики, музики перш за все» – вистава щедро наповнювалась музичним супроводом, який повинен змінювати враження статичного ліризму вистави.

Цей приклад дає певне уявлення про властивості символістського театру в ранній період його розвитку. Театр Фора не мав успіху ні в критики, ні в широкої публіки. Проіснувавши три роки, він розпався. Однак режисер цього театру Люньє-По не склав своєї зброї. У 1893 році він організував новий театр модерністського характеру – «Творчість» (т-р Евр), щоб продовжувати боротьбу з натуралізмом. Протягом багатьох років він проводить ряд закритих вистав у різних театральних приміщеннях Парижа. В репертуарі театру «Творчість» малозначні п'єси французьких символістів, п'єси Метерлінка («Пелеас і Мелісанда», «Непрошена гостя», «Там, всередині»). Не маючи достатнього успіху в публіки з таким репертуаром, Люньє-По звертається до п'єс Ібсена. Він шукає зближення символістського театру з Ібсеном і тому ставить

насамперед пізні драми цього автора («Росмерсгольм», «Будівничий Сольнес»). 1895 року Люньє-По організовує подорож свого театру по Європі (Бельгія, скандинавські країни, Англія). Ця поїздка мала певний вплив на розвиток символістського театру.

З найбільшим успіхом у театрі «Творчість» йшли п'єси Ібсена «Лікар Штокман» і «Стовпи суспільства», однак Люньє-По не зробив з цього висновку. Репертуарні труднощі, відсутність чіткої програми роботи з актором, непослідовність творчих експериментів приводять цей естетський театр умовності до творчого занепаду. І все ж роль цього театру і діяльність Люньє-По не можна оцінювати лише негативно. І драматургія символістів (особливо М. Метерлінка), і досвід роботи «умовного театру» дали значний поштовх для розвитку драматургії і режисури європейського театру в XX столітті.

Сценічна практика режисерів-символістів зміцнювала значення в побудові вистави музики, ритму, кольору, пластики, просторово-зорового образу, висунула принцип умовності подачі слова, жесту, умовності організації сценічної дії. Все це було творчо переосмислено і продуктивно використано режисурою XX століття.

XII. Розвиток мистецтва режисера в Росії

У другій половині XVIII століття починається період засвоєння російським суспільством досвіду західноєвропейської театральної культури. 1672 року в Москві, при дворі царя Олексія Михайловича, був створений перший світський професійний театр. Для цього театру потрібні були досвідчені керівники. Ось чому полковник фон Стаден, ще задовго до цієї події одержав доручення «будучи в Курляндской земле приговаривать великого государя в службу... 2 человека, которые б умели всякие комедии строить». Стаден не виконав цього доручення. Люди, які вміють «комедии строить», знайшлись в Москві. Це були Грегорі, Чижинський, Гівнер. Їх імена стоять першими в списку режисерів російського професійного театру.

Завданням придворного театру XVII століття було насамперед прославлення мудрості, слави і сили Московського царя. Для цього навіть вводились в п'єсу спеціальні прологи і епілоги, звернені до царя. «Велике значення в режисерському вирішенні вистав мали різного роду ефекти, гарматна стрілянина, удари грому, військової баталії, сцени з придворного життя, вбивства, смертні кари та інше. В режисурі того часу можна помітити прийоми театру «англійських комедіантів», шкільного театру і народного фарсу».

Театр Грегорі був суворо замкнутим. Вистави давались лише для придворних. У 1676 році, після смерті царя Олексія Михайловича, його було ліквідовано.

Всі намагання Петра I створити національний театр не досягли успіху. Ні театр І. Кунста та О. Фюрста, що працював в Москві з 1702 по 1706 рік, ні вистави трупи Монна в Петербурзі (1719–1722), ні театр Слов'яно-греко-латинської академії чи театр Хірургічної школи не відіграли такої ролі. Справжній російський професійний театр виник лише у другій половині XVIII століття. На цей час в країні склались всі умови для створення такого театру. Виникла і почала розвиватись національна драматургія.

Російська класицистська трагедія, створена на зразок Корнеля і Расіна, мала в той час суто національні риси... Вона брала сюжети не з

античності, а з вітчизняної історії, була пронизана тираноборчими і патріотичними мотивами, мала тісний зв'язок з театром демократичних верств міського населення.

Саме в той час з середовища широко розповсюджених в країні театрів «охочих комедіантів» сформувалися чисельні кадри напівпрофесійних акторів. Серед них в середині XVIII століття виділився талановитий актор і театральний діяч, «батько російського театру» Федір Григорович Волков. У 1750 році Ф. Волков організував у Ярославлі трупу, яка зробила рішучий крок в перетворенні аматорських вистав в міський загальнодоступний професійний театр. Було збудовано спеціальне театральне приміщення, яке вміщувало тисячу глядачів. Звістка про роботу «ярославців» дійшла до Петербурга. В січні 1752 року «ярославці» переїхали в Царське Село. У 1756 році указом імператриці Єлизавети було засновано «Русский для представления трагедий и комедий театр». Дирекція цього театру була доручена Сумарокову, першим (провідним) його актором став Ф. Волков.

Про Ф. Волкова багато написано як про талановитого актора, однак він був і обдарованим, освіченим на той час режисером. Про це свідчить детально розроблений план проведення багатолюдного, триденного свята маскараду «Торжествуюча Мінерва». Цей маскарад було організовано в Москві на початку 1763 року у зв'язку з коронацією Єкатерини II. Сучасників вражала досконала організація цього свята, що свідчить про надзвичайні режисерські здібності Волкова. Волков сам безпосередньо керував проведенням цього свята. М. Новіков пише, що він «желая, чтобы был наблюден во оном везде порядок, ездил верхом и надсматривал над всеми его частями, от чего и получил сильную простуду, а потом вскоре горячку». Хвороба виявилася смертельною. В квітні 1763 року Волков помер. Це була велика втрата для молодого національного театру.

Указ Єлизавети Петрівни про організацію російського театру покладав адміністративне і творче управління на дирекцію в особі драматурга Сумарокова. Так почалась т.зв. «авторська режисура», яка поряд з «акторською режисурою» мала впливове значення в російському театрі аж до виникнення професійної режисури наприкінці XIX століття. До авторської режисури XVIII та XIX століть мали відношення Сумароков, Фонвізін, Капніст, Шаховський, Гнєдіч, Катєнін, Гоголь, Островський. Найбільш видатні представники акторської режису-

ри – Волков, Дмітрієвський, Плавільщіков, Яковлєв, Щепкін, Самарін, Лєнський. У 1783 році створюються особливий Комітет для «управления различными зрелищами и музыкой».

Приблизно в той же час в документах починає зустрічатись термін «режисер». В Архіві Дирекції імператорських театрів ми знаходимо розпорядження відносно актора французької трупи в Петербурзі: «...оному актеру Билье, по желанию его, быть в оной труппе режиссером». Відомо також, що М. Б.Юсупов, який очолив театральну дирекцію в 1791 році, повернув в театр актора І. Дмітрієвського і призначив його, «головним режисером». Термін «режисер», як видно, починає входити в театральну практику, однак він ще не мав сучасного значення. Режисером називали співробітника театру, який вів виставу, відповідав за її хід і навіть за порядок в залі. На початку XIX століття посада режисера входить і в штатний розклад, однак його функції в основному адміністративні і технічні. Винятком у цьому розумінні був І. Дмітрієвський, провідний актор, призначений головним режисером імператорського театру.

Видатні актори російської сцени кінця XVIII, початку XIX століття дбали про художню злагодженість вистав. Л. Є. Шушерін, наприклад, наполягав на значній підготовчій роботі над виставою, він говорив, що: «репетиція – душа п'єси». Щодо цього характерною є доповідна записка «Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений», подана в 1826 році у зв'язку з постановкою «Андромахи» П. О. Катєніна. Семенова підкреслювала необхідність «привлечь к постановке трагедии специальное лицо, способное объединить все элементы представления, согласовать все творческие усилия». Актриса порівнює роботу такої людини з роботою диригента в оркестрі. Ця особа мусить бути освічена, обізнана з драматургією і сценічним мистецтвом: «Потрібна така людина, яка любить театр, освічена, відчуває силу акторської гри, людина, яка знає драматичну частину і може відповісти за доцільність і справедливість своїх розпоряджень».

Як бачимо, видатна російська актриса боролася за мистецьку єдність вистави, висувала на провідну роль творчого керівника постановочним процесом. «Сценічна гра і рухи кожного, навіть останнього актора, повинні бути підготовлені таким чином, щоб хід його ролі сприяв ходові всієї п'єси, – зазначено в доповідній записці, – щоб перші таланти цілком віддавалися тим почуттям, які викликані сценічною ситуацією, щоб їм не заважала невідповідна гра осіб, що їх оточують, щоб кожна

з цих осіб знала: характер своєї ролі, свої ставлення до п'єси взагалі і до головних її персонажів, щоб кожне її місце було їй встановлене і погоджено з рухами перших осіб, щоб входи і виходи її відбувалися точно і своєчасно, щоб навіть положення самих статистів були належно продумані, костюми узгоджені і жодне непорозуміння чи нерозважний рух не порушували порядку вистави і не забавляли глядача зауваженням про недоречність; словом, щоб п'єса розігрувалася так, начебто кожен рух сам по собі випливає із зображуваної події, щоб все розігрувалося природно і правдоподібно».

Записка Є. Семенової – значний документ, який свідчить про боротьбу російських акторів за прогресивні перетворення в театрі. На жаль, дирекція імператорських театрів жодного висновку з цього історичного документа не зробила.

Наприкінці XVIII на початку XIX століття в російському мистецтві стали проявлятися ті сили, формуватися ті художні явища, які в першій половині XIX століття висунули російський театр на провідне місце в європейській культурі. Тираноборчі мотиви останніх трагедій Сумарокова, політичні трагедії Княжніна, викривально-реалістичні комедії Фонвізіна, Капніста і Крилова підносять суспільне значення драматургії і театру, стають трибуною для прогресивних поглядів передової частини російського суспільства. Театр підтримує передова критика – сатиричні журнали М. І. Новікова, великий російський революціонер-просвітитель – О, М. Радіщев. Правда, в 1790 роках російське самодержавство жорстоко розправляється з вітчизняними просвітителями: Радіщева засуджують до смертної кари (замінено потім засланням до Сибіру), Новікова заганяють в Петропавлівоьку фортецю, Фонвізіну фактично забороняють писати. «Ябеда» Капніста і «Вадим Новгородський» Княжніна – спалені.

В першій чверті XIX століття значний вплив на розвиток сценічного мистецтва мала діяльність поетів, драматургів і перекладачів, тісно пов'язаних з ідеологією декабристів – Миколи Івановича Гнєдіча та Павла Олександровича Катєніна.

М. І. Гнєдіч був високоосвіченою, передовою людиною свого часу. Він перший переклав на російську мову «Іліаду» Гомера, виступав активним пропагандистом російського національного театру, вбачаючи у ньому могутній засіб ідейного виховання. Перекладаючи драми Шекспіра, Шиллера, Вольтера, він підкреслював у них властивості гро-

мадянської героїки, високого патріотичного обов'язку. В акторському мистецтві він надавав перевагу російській школі перед французькою. 1805–1807 рр. він розпочав свою театрально-педагогічну роботу. Ця діяльність Гнєдіча характерна намаганням поєднати точну ідейну спрямованість акторської гри з емоційною наснаженістю, свободою виразу. Театральна естетика декабристів, яку пропагував Гнєдіч, боролась з сухою розсудливістю класицизму та побутовою розніженістю сентименталізму. Вона однаково відкидала і риторичну абстракцію сценічної гри, і побутову здрібненість почуттів, невиправданий пафос і сентиментальне моралізаторство.

Романтична естетика розглядала виставу як синтез драми і акторського мистецтва, утверджувала актора як самостійного художника. Така творча позиція принесла багато користі для подальшого театрального мистецтва. П. О. Катєнін, герой франко-російської війни 1812 року, був одним із керівників декабристського Військового товариства, протягом багатьох років тісно співпрацював з театром як драматург, критик, театральний режисер-педагог. Він твердив, що театр повинен показувати глядачам приклади героїзму, сили духу, громадянської мужності. Предметом театрального мистецтва Катєнін вважав «людину дії». Драматург і актори мають «пружины сего действия, нравы, чувства страсти изобразить верно, сильно, горячо». Разом з тим Катєнін вимагав від виконавців ролей стриманості, вміння поєднати піднесеність і палкість почуттів з природністю сценічної поведінки.

Крім театрально-педагогічної діяльності, П. О. Катєнін плідно працював як перекладач. Його оригінальний переклад трагедії «Андромаха» високо оцінив Пушкін. Катєнін співпрацював з О. С. Грибоєдовим. У 1817 році вони спільно написали комедію «Студент», в якій висміювали салонно-сентиментальне мистецтво Карамзіна і Жуковського.

Прогресивний романтизм у російській літературі та сценічному мистецтві підготував ґрунт для виникнення реалістичного напряму в драматургії та школі акторського і режисерського мистецтва. Рішучий поворот російської драматургії до реалізму ознаменувала безсмертна комедія О. С. Грибоєдова «Лихо через розум», написана напередодні грудневого повстання у 1824 році. Вже ранні драматургічні твори цього автора, написані у співпраці з іншими драматургами («Молоде подружжя», «Своя сім'я», «Студент», «Хто брат, хто сестра»), продовжували реалістичні традиції Фонвізіна і Крилова. Однак поява «Лиха через

розум» цієї гострої сатирично-викривальної комедії мала вирішальне значення для розвитку культури і не тільки російської, а й європейської. І хоча царський уряд заборонив її постановку на сцені, саме вона відіграла у історії російського сценічного мистецтва найважливішу роль у переході на шлях правдивого, реалістичного відтворення життя. О. С. Грибоєдова не включали в історію сценічного мистецтва навіть як представника авторської режисури, однак його вплив на розвиток мистецтва актора і режисера в XIX ст. незаперечний.

«Дух века требует важных перемен и на сцене драматической», – писав великий російський поет О. С. Пушкін, готуючи передмову до трагедії «Борис Годунов». Це важливе перетворення всієї російської літератури на принципах реалізму й народності здійснив саме він своєю творчістю, саме він розкрив нові горизонти драматургії і сценічного мистецтва. Своєю літературною діяльністю О. С. Пушкін заклав нову систему поглядів на драматургію і театр. Ці погляди не були незмінними. Вони розвивалися в процесі загального ідейно-творчого становлення. Вже в ранній статті «Мои замечания об русском театре» (1820) Пушкін твердо відстоює національну своєрідність російського театру, таврукочи прозахідну орієнтацію «значительной части партера». Пушкін відкидає канони класицистської поетики – закон трьох єдностей, розмежування жанрів, олександрійський вірш, а найголовніше – принцип побудови характеру (прямолінійність, статичність). Расіну й Вольтеру Пушкін протиставляє творчість Шекспіра, рекомендує орієнтуватись на нього. Соковитість і багатогранність характерів Шекспіра, їх взаємозв'язок і взаємозалежність з умовами життя, в яких вони діють, стають зразком для драматургічної діяльності поета. У 1830 році Пушкін висуває одну з найважливіших формул реалістичного театру – «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Ця формула, як і підкреслення великого значення фантазії в творчості («над вымыслом слезами обольюсь»), лягла в основу діяльності всіх кращих діячів російської сцени аж до К. С. Станіславського.

Погляди Пушкіна на акторську майстерність мають також чітку систему. Він багато пише про творчість Є. С. Семенової, виділяючи реалістичні риси мистецтва. Порівнюючи Семенову з французькою актрисою Жорж, він відзначає холодне і бездушне класицистичне мистецтво знаменитої гастролерки і віддає перевагу актрисі, що володіє «чувством живым и верным». Пушкін помітив акторський талант

молодої Колосової, цінував основоположника сценічного реалізму М. С. Щепкіна. Досвід Щепкіна Пушкін вважав настільки важливим для майбутніх поколінь, що власною рукою записав першу фразу його театральних спогадів.

Театрально-естетичні погляди Пушкіна стали джерелом усього подальшого розвитку російського реалістичного мистецтва. Зміцнені драматургічною практикою поета, вони були розбудовані його сучасниками – Гоголем, Щепкіним, Бєлінським,

У 30–40-х роках XIX століття знову набирає сили авторська режисура. Драматурги брали безпосередню участь у процесі створення вистави, починаючи з читання п'єси майбутнім виконавцям.

Традиції авторської режисури в російському театральному мистецтві встановилися на багато років. Авторську режисуру практикував у свій час О. М. Островський. У першій половині XIX століття кращим її представником був М. В. Гоголь.

М. В. Гоголь у своїх теоретичних статтях, художніх творах, листах також залишив нам цілу систему поглядів на театральне мистецтво, на мистецтво актора й режисера (хоч цього терміна і не вживав). Він прагнув, щоб російський театр став школою високих суспільних ідей і глибоких душевних переживань. «Театр – велика школа, його призначення глибоке: він цілому натовпу, цілій тисячі людей одним заходом читає живий і корисний урок», – стверджував він. Полемізуючи з Булгаріним, який в своїй «Записці про цензуру в Росії» пропонував відволікти «справді освічених людей» від політичних питань «скасуванням заборони писати про «безделицы», наприклад, про театр»... Гоголь писав: «Театр аж ніяк не дрібничка і зовсім не марниця, якщо взяти до уваги те, що в ньому може поміститись натовп з п'яти, шести тисяч чоловік, і що весь цей натовп ні в чому не схожих між собою людей, якщо розглядати їх поодинці, може раптом потрястись спільним потрясінням, заридати спільними сльозами і засміятися спільним всеохоплюючим сміхом. Це така кафедра, з якої можна сказати світові багато добра».

Гоголь наполегливо висуває думку, що основною задачею театру є реалістичне відображення життя. Він гнівно таврує такі порядки, при яких театр штучно відгороджений від дійсності, і актори грають «якихось нехристів, людей ні французів, ні німців, бозна кого». «Де ж ти, наше життя? – запитує він. Де ти з усіма сучасними пристрастями і причудами? Якщо комедія повинна бути картиною і дзеркалом нашого

суспільного життя, то вона повинна відображати його з усією правдивістю». Обов'язок драматурга-сатирика сміливо відкривати «суспільні болячки», осміювати всякі з класового та чинового погляду верстви людей. На зауваження С. Т. Аксакова, що сучасне російське життя не дає матеріалу для комедії, Гоголь заперечував, що «це правда, що комізм захований всюди, що живучи в його оточенні, ми його не спостерігаємо; однак, якщо художник перенесе його в мистецтво, на сцену, то ми самі над собою будемо качатися зі сміху»...

В «Театральному роз'їзді», в таких статтях як «Уривок з листа, що його написав автор незабаром після першої вистави «Ревізора» до одного літератора», «Характери і костюми», «Попереднє повідомлення для тих, хто хотів би так, як треба, зіграти «Ревізора», в приватному листуванні зі Щепкіним, Сосницьким та іншими діячами культури, Гоголь декларує цілу систему реалістичного театрального мистецтва.

Актор повинен не зображувати, а перш за все передавати думки. Необхідно, щоб він чітко розумів значення своєї ролі та її функції у виставі. Для цього він повинен «рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается его жизнь». Визначаючи ідейне призначення ролі і «головну турботу» (тобто «надзавдання» – *Д. Ч.*), актор «має виконувати її з такою силою, щоб думки і прагнення зображуваної ним особи начебто стали його власними і містилися в його голові невідлучно під час ходу вистави». Автору не слід звертати увагу на смішні риси свого персонажа. Інакше він може впасти в карикатуру. «Розумний актор ще до того, як почне опрацьовувати дрібні дивацтва і дрібні зовнішні властивості тієї особи, яку доводиться грати, повинен вловити загальнолюдський зміст ролі і повинен збагнути, для чого призначена ця роль; повинен вияснити головну та визначальну турботу кожної особи, на яку витрачається його життя, яка мусить бути постійним змістом думок, вічним цвяхом, що засів у голові... Про окремі сцени і дрібниці він не повинен надто турбуватися. Вони вийдуть самі собою вдало і зручно, якщо актор не викине з голови того цвяха... «Гоголь застерігає щодо стихійного начала в творчості. «Борони вас боже надто розчулитися... – пише він Щепкіну. Актор повинен залишатися володарем самого себе».

Гоголь ставить також проблему ансамблю в сценічній творчості. Провідною фігурою в театрі повинен бути «перший актор». І не тому, що він грає найголовніші ролі, а тому, що він творчо організовує ви-

ставу. «Хоровождь» (так називає Гоголь «першого актора» – режисера) повинен пояснити насамперед суспільний смисл п'єси. Він повинен турбуватися, щоб «почути» життя, зображене в п'єсі та зробити його відчутним і живим для решти акторів. Вистава має народжуватися не шляхом відокремленої роботи кожного актора, а в процесі творчого спілкування всіх учасників вистави. «Хоровождь» навіть не дозволить акторові вивчити роль вдома, а зробить так, щоб усе вивчилося спільно. Микола Васильович брав активну участь у всьому процесі першої постановки «Ревізора».

Авторська режисура мала й інші форми. Письмові вказівки з приводу постановки «Ревізора» Гоголь давав протягом багатьох років. Найбільш розвинені ці режисерські зауваження Гоголя в «Предуведомлении для тех, которые пожелали как следует сыграть «Ревизора». Це вже режисерська експлікація вистави в буквальному розумінні цього слова. Ця традиція потім перейшла в створення коментарів, розгорнутих авторських ремарок, характеристик персонажів при переліку дійових осіб тощо. Нею користувались такі драматурги як Тургенєв, Сухово-Кобилін, Олексій Толстой та інші.

Захищаючи ансамблеве вирішення вистави, Гоголь повстає проти амплуа. Амплуа обов'язково пов'язане зі штампом. Постановнику необхідно обов'язково звернути увагу на виконання другорядних ролей. Актори, які виконують другорядні ролі, найчастіше «засвоюють свої ролі за мертвими зразками, що дійшли до них через якісь темні перекази». «Нема сильнішого потрясіння, ніж те, яке робить на людину досконало погоджена узгодженість усіх частин між собою», приходить до висновку цей видатний театральний діяч.

Михайла Семеновича Щепкіна (1788–1863) не можна назвати режисером в сучасному розумінні слова. Не був він режисером і в трактуванні цього терміна тогочасним театром (тобто виконавцем адміністративно-організаторських функцій). Щепкін – це перш за все геніальний актор, якого справедливо називають великим реформатором російської сцени, основоположником російського сценічного реалізму.

Щепкін не виконував функцій режисера-постановника (щодо цього і на імператорській, і на провінційній сцені в той час панували примітив і рутина), він не формував єдине творче вирішення вистави, єдність її компонентів, не розробляв мізансцену. Однак своєю практичною діяльністю він утвердив на російській сцені такі принципи сценіч-

ної творчості, які потім лягли в основу акторського і режисерського мистецтва.

Щепкін навчився сам і щедро вчив інших акторів вмінню підпорядковувати всю свою сценічну поведінку головній ідеї п'єси (у Станіславського цей принцип вилився у надзавдання та наскрізну дію персонажу). Він вимагає цілісності дії актора при відтворенні всієї багатогранності у ставленні персонажа до навколишнього середовища. Сценічні деталі, засоби виразності були важливими для нього тоді, коли вони розкривали суть характеру, коли виражали глибину людських взаємин.

Щепкін висуває ідею повного перевтілення актора в ту сценічну постать, яку він зображує. До того ж це перевтілення повинно йти не шляхом Зовнішнього копіювання життєвих явищ, рис, звичок, мовних і пластичних характерностей (цим мистецтвом добре володів сучасник і друг Щепкіна, актор Александринського театру І. І. Сосницький), а шляхом осягнення внутрішньої закономірності поведінки людини, проникнення в найпотаємніше в почуттях і думках людини. Щепкін боровся за живу людину на сцені, однак «живого не лише самим тілом, а щоб він жив головою та серцем». Щепкін радив акторам влазити «так сказать, в кожу действующего лица», тобто відтворювати людину в усій сукупності її індивідуальних, психологічних і соціальних властивостей.

Щепкін завжди турбувався про те, щоб втілюючи навіть незначний сценічний характер, підносити його до значення соціального типу. В його виконанні, як типові явища сучасності, фігурували не лише образи Фамусова та Городничого, а й матроса Симона (у водевілі Соважа і Делур'є «Матрос»), а й українського селянина Михайла Чупруна (у водевілі І. Котляревського «Москаль-чарівник») та немічного, старого Кузовкіна («Нахлібник» І. С. Тургенєва). Брат актора – А. С. Щепкін згадував, що ще в пору роботи Михайла Семеновича в провінції «крім моторності, природності і правдивості зображуваних осіб йому була притаманна якась особлива типовість, яка без зусилля з вашого боку створювала враження, начебто ви насправді десь бачили зображену особу».

В акторській діяльності Щепкіна викристалізувалася така важлива риса майстерності як трактування сценічного образу. Звичайно, ця риса була присутня в роботі кращих майстрів сцени і до Щепкіна, однак він надав їй принципового осмислення, тенденційного спрямування.

Так, наприклад, граючи Городничого, він не робив з нього карикатури. Його Городничий був людиною діяльною, розумною, але підступною. Знаючи, в якому суспільстві він живе, він був завжди на сторожі, завжди готовий вступити в бій з численними ворогами. Городничий-Щепкін – втілення незамаскованої безпринципності. Якщо петербурзький колега Щепкіна – Сосницький, граючи Городничого, підкреслював його злодійкуватість, то Щепкін викривав усю державну систему, яка породжує таких порочних людей.

Щепкін грав Фамусова як вельможного пана. Він звертав увагу на те, що Фамусов не лише дворянин, а й управляючий урядовою установою. Він не обов'язково людина знатного походження. Можливо, він як Молчалін, довго і вперто завойовував свій пост – плазував перед сильнішими, розводив інтриги, допускався підлих вчинків. Він і зараз труситься перед знатними і сильними і з презирством ставиться до нижчих від себе. Такий підхід до ролі більш виразно розкривав соціальну механіку тою суспільного ладу, який зображено в драматичному творі.

Щепкін вчився насамперед в життя; спостереження, роздуми, копітка робота за природної обдарованості цього митця, приводили його до виняткових результатів. В «Розв'язці» Ревізора» Гоголь мовою одного з акторів говорить про Щепкіна: «Ви не лише про себе самого думали, не про те турбувалися, щоб тільки самому гарно зіграти свою роль, а щоб і інші не схибили також в своїх ролях, і нікому не відмовляли в пораді, ніким не гордували»

Щепкін мав багато послідовників і в Москві, і в Петербурзі, й на провінційній сцені. Кращими його учнями в Малому театрі були такі видатні актори як І. В. Самарін, С. В. Шумський, П. М. Садовський. З петербурзьких акторів найбільш плідно продовжував традиції Щепкіна О. Є. Мартинов. Щедро навчаючи інших, Щепкін ніколи не переставав сам вчитися. Він дуже самокритично ставився до своєї роботи. Михайло Семенович майже до половини свого життя був кріпаком, йому не вдалося одержати відповідної освіти, тому він завжди був щиро вдячний тим людям, які поповнювали його знання. Він був авторитетом на сцені і прикладом етичної поведінки в житті. Його реформа визначила магістральну лінію подальшого розвитку російського акторського мистецтва.

Творчість Щепкіна має велике значення для розвитку не тільки російського, а й українського театру. Тісна співпраця актора з письмен-

ником Іваном Котляревським у Полтаві привела до створення найпершої постановки знаменитої «Наталки Полтавки» у 1819 році. В цій виставі Щепкін створив вражаючий своєю правдивістю образ виборного Макогоненка. Там же, в Полтаві, він зіграв ще одну свою репертуарну роль – Михайла Чупруна у водевілі Котляревського «Москаль-чарівник». Пізніше ці дві п'єси за участю Щепкіна з великим успіхом ішли в Москві – на сцені Малого театру, та в Петербурзі – на сцені Александринського театру. Про виступи Щепкіна в українському репертуарі С. Аксаков писав у день 50-річного ювілею актора: «Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатуру на співучу, поетичну Малоросію, Малоросію, яка дала нам Гоголя! Щепкін тому це міг зробити, що його дитинство й молодість минули на Україні, що він зріднився з її звичаями і мовою».

Саме на матеріалі реалістичних образів у п'єсах І. Котляревського та Квітки-Основ'яненка стверджувалися новаторські принципи сценічної гри цього майстра, саме це сміливе новаторство дало поштовх для подальшого плідного розвитку українського сценічного мистецтва.

XIII. РЕЖИСУРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

1. Передумови виникнення українського професійного театру

Історично так склалося, що початок професійної діяльності українського театру відбувався двічі.

Театральні дослідники вважають, що цей початок стався у Полтаві 1819 року, коли була поставлена «Наталка Полтавка» Івана Котляревського. Це відповідає дійсності, бо загально відомо, що національний театр формується тоді, коли є наявні три вимоги: п'єса, писана національною мовою, коли є трупа, яка володіє цією мовою і глядач, здатний цю мову сприйняти. Такі умови в полтавському театрі, коли там працював І. Котляревський, були. До трупи долучився провідний актор харківського театру Михайло Щепкін, який добре володів українською мовою. Добре знали мову народну і інші актори, особливо виконавиця головної ролі Тетяна Пряженківська.

П'єса І. Котляревського була написана такою мовою, яку глядач не лише бажав, але й просто прагнув сприймати – це була його рідна мова. П'єса була новаторською за своєю формою. Вона відкидала класицистський напрям, який панував тоді в російському театрі, говорила щиру правду про життя українського народу, чим відповідала творчим тенденціям творців вистави – І. Котляревського та М. Щепкіна. Вистава була гідно сприйнята в Полтаві, потім у Харківському та Київському професійному театрі. Вона дала початок і українській драматургії.

І. Котляревський написав ще водевіль «Москаль – чарівник», головну роль якого М. Щепкін виконував усе своє життя. Згодом, під впливом новаторства в драматургії та сценічному мистецтві, до нього долучився прозаїк і драматург Григорій Квітка, прозваний Основ'яненком. Він написав комедію «Шельменко – денщик» (в якій головна особа говорить українською мовою), комедію «Сватання на Гончарівці» та водевіль «Бой-жінка», вживаючи яскраву гумористичну народну мову. У жанрі водевілю виступив також Василь Дмитренко («Кум-мірошник, або Сатана в бочці»).

З часом до цього репертуару додалася і романтична драма Тараса Шевченка «Назар Стодоля». Це вже був репертуар, який можна було з успіхом використовувати. На жаль, сценічне втілення його відбувалося лише у російських та польських мандрівних трупах, які в 30–40-ві роки запанували в містах України. Держава не була зацікавлена в українській мові і культурі, тому насаджувала російську мову в театрах великих міст країни, яку звали Малоросією. Цей репертуар взяла на озброєння українська самодіяльність. В 60–70-ті роки XIX століття взагалі відбулася державна заборона української мови. Тому лише на початку 80-х років, коли в Росії наступили деякі зміни, Марко Кропивницький, який майже десять років пропрацював у російських трупах, зумів удруге розпочати історію українського професійного театру, що одержав більш тривале і солідне існування.

День організації цього театру – знаменна подія в житті нашого народу. Саме цей театр згодом стали називати «театром корифеїв».

Це сталося 1882 року.

Цього дня почався соціально-культурний процес, гідний подиву. Народ, обезправлений царським урядом, здобувши дозвіл на організацію національного театру, за 2–3 роки професійної праці зумів створити такий театральний організм, який досягав рівня театрів з багатовіковою культурою (береться до уваги порівняння мистецтва театру корифеїв з мистецтвом мейнінгенців). Значні досягнення українського театру 80-х, 90-х років були здобуті завдяки творчій та громадській діяльності режисерів-професіоналів, таких як Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Микола Садовський, Іван Карпенко-Карий, Панас Саксаганський. Ці люди, щедро обдаровані природою, відіграли значну роль в розвитку культури «проплаканого народу», позбавленого права вільно користуватися рідною мовою, закутого в пута різних урядових заборон та циркулярів. Заборони ці загальновідомі, але тому, що вони відіграли особливо негативну роль в розвитку української культури, нагадаємо їх основні положення.

У 1863 році, після придушення польського повстання, по всій Росії прокотилася хвиля жорстоких репресій, посилилось національне гноблення. Царський міністр внутрішніх справ Валуєв заявив, що «Никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может». У липні того ж року Київський цензурний комітет отримав таємний циркуляр, яким заборонялось видання українською мовою будь-

яких книг. У травні 1876 року цар Олександр II підписав указ, яким категорично заборонялося навіть ввезення з-за кордону книг, друкованих українською мовою. В цьому указі був спеціальний параграф, що стосувався театру: «Заборонити також різні сценічні вистави на малоруському наріччі, а також друкування на ньому текстів до музичних нот». Указ не був оголошений у пресі. Міністерство внутрішніх справ додатково роз'яснювало, що пункт про театр треба зрозуміти так: п'єси, писані українською мовою і дозволені раніше, відтепер також підлягають забороні. Заборони викликали страшне роздратування не тільки українців, тому 16 жовтня 1881 року начальникам українських губерній було розіслано роз'яснення до указу 1876 року. В цьому роз'ясненні говорилося, що твори на малоруському наріччі, які були дозволені раніше і які будуть дозволені Головним управлінням в справах друку, можуть виконуватися на сцені, однак з особливого на те дозволу кожного разу генерал-губернаторів. Зовсім заборонялося влаштування спеціального малоросійського театру і формування труп для виконання вистав на малоросійському наріччі. Це «Роз'яснення» створювало нові труднощі для українського театру, бо якщо раніше головною перешкодою був цензурний комітет (а далі п'єсу можна було грати), то тепер долю п'єси щоразу вирішувало і місцеве начальство. Обмеження тематики п'єс українською мовою залишилися. Ось у такій історичній обстановці народжувався і діяв перший український професійний театр.

Режисура театру корифеїв має свої певні спільні властивості. Ці властивості притаманні кожному з режисерів цього театру, незалежно від їхньої індивідуальної самобутності, вони зумовлені переважно обставинами існування українського театру в 80–90 роки, піднесенням національної самосвідомості та прагненням передових діячів культури до демократизації суспільних відносин в умовах царського режиму. Які ж основні властивості? Український театр корифеїв – це перш за все театр народний. Він відображав життя народу, боровся за його краще майбутнє, привертав увагу до проблем його соціального і духовного життя. «Сцена була тією трибуною, з якої ми виступали на захист українського простого люду», – писав П. Саксаганський, і цією тенденцією була пронизана не тільки його режисерська та громадська діяльність, але й діяльність Кропивницького, Старицького, Садовського, Карпенка-Карого і всіх кращих акторів, пов'язаних з ним. Театр цей намагався створювати мистецтво, зрозуміле простим людям і потрібне їм. Отже, це було

мистецтво життєвої правди, перетвореної силою таланту режисерів та акторів у художню узагальнюючу сценічну правду. Українські театральні митці шукали таких засобів театральної виразності, які виходили б із життєвої правди і були зумовлені нею. Але вони ніколи не зупинялися на звичайному копіюванні життя, вони свої спостереження перетворювали в узагальнені художні образи, домагалися всебічного розкриття на сцені внутрішнього змісту життя людей. Отже, український театр вже з моменту виникнення пішов шляхом народності і реалізму.

Українська культура, пригноблена царською владою, розвивалася насамперед у народній творчості, а сильною стороною цієї творчості були пісня і танець. Тому склалося історично так, що український театр навіть у ранніх стадіях свого становлення набрав характеру музичного театру. Скуті заборонами офіційної влади (згадаймо, що київський генерал-губернатор Дрентельн заборонив українському театрові в'їзд на територію підданих йому губерній – в Київську, Чернігівську, Полтавську, Подільську, Волинську), українські митці змушені були гастролювати за межами місцевостей, де населення розуміло їх мову, і тому більше покладалися на пісню, танець, етнографічну специфіку. Без цього в той час вони просто не змогли б зберегти своє існування. Заборони царської влади привели до того, що український театр був змушений обмежуватися лише сільською тематикою. Тривалий час українські митці не могли торкатися ні історичної теми, ні життя інших верств, не могли ставити п'єси, перекладені з інших мов. Всі ці обмеження звужували коло діяльності українського театру, української режисури, все це створювало ґрунт для спрощення творчих завдань, спекулювання на відсталих смаках, зниження естетичної вимогливості в середовищі цілого ряду українських труп, що почали народжуватися. Тому ще одною характерною рисою театру корифеїв і його режисури була висока естетична і етична вимогливість до театральних працівників, наполеглива боротьба з тим «хуторянством», яке роз'їдало театральні організми. Професіоналізація українського театру корифеїв відбувалася в умовах підготовки вистав, бо спеціальних українських шкіл не було, тому режисура новонародженого театру відігравала дуже велику творчо-виховну роль.

2. Марко Кропивницький

Режисура Марка Лукича Кропивницького (25. IV. 1840 – 8. IV. 1910). Режисура Марка Лукича Кропивницького справедливо можна назвати батьком українського театру. Драматург, режисер, актор, композитор, художник, він мав вплив на всі сфери розвитку національного мистецтва. Високий художній смак, професійна досвідченість (до організації українського театру він 10 років працював актором в російських провінційних трупах), небуденний педагогічний хист дали йому змогу за короткий час з недосвідчених аматорів створити першокласну театральну трупу, що задовольняла вимоги навіть витончених знавців сценічного мистецтва. Вже з першої вистави, що відбулася 27 жовтня в Єлісаветграді, преса і громадськість виділяли ансамблевість гри молодих акторів трупи Кропивницького. Це визначення ансамблю в оцінці вистав, поставлених Кропивницьким, буде невід'ємним для його режисури протягом усього життя. «Під девізом ансамблю в українському театрі проходить становлення режисури як окремого виду мистецтва». Навіть махровий реакціонер О. Суворін, після тріумфальних гастролей українських митців у Петербурзі та Москві змушений був визнати, що «в цій малоросійській трупі такий ансамбль, якого немає на Александринській сцені, такі таланти, які були б першими в імператорських театрах». Українське сценічне мистецтво, в результаті цих гастролей, ставилось на один рівень з кращими зразками світового театру (трупу Кропивницького називали «наші мейнінгенці»). Більше того, за ним визнавалась першість. Насамперед це стосувалось мистецтва режисури. Вважалося, що трупа режисера Кронека, яка гастролювала в Росії в 1885 році, досягла надзвичайно високої культури загальної постановки, особливої ретельності у вирішенні масових сцен та історико-етнографічної достовірності. Однак, як відзначала критика, російська театральна громадськість не була вдоволена акторською грою. Від вистав мейнінгенців віяло холодом. Після ознайомлення з виставами українських акторів стало очевидним, що вони, маючи всі позитивні риси мейнінгенців, переважали їх в акторському виконанні, в поглибленому вирішенні ансамблю. В українських виставах зовнішня достовірність не набувала самоцілі. Домінантна роль відводилася акторській майстерності, спрямованій на досягнення високохудожньої правди переживання, на донесення до глядача ідеї твору. Актори досягали того найвищого рівня майстернос-

ті, коли зникає відчуття мистецтва. За свідченням О. Яблочкіної, українські вистави були для молодих акторів Московського Малого театру джерелом мистецтва правди. «Ми вчилися грати просто, природно і правдиво».

Досягнення таких вершин ансамблевості гри акторів, простоти і природності сценічної поведінки при глибокій наснаженості переживанням, почуттям, а також вміння акторів вживатися в образ, перевтілюватись внутрішньо і зовнішньо – все це заслуга режисера Кропивницького як вдумливого і винахідлиого педагога. Він зумів передовсім відібрати з маси аматорів та напівпрофесіоналів потрібних для театру людей, умів так побудувати творчу роботу з підготовки нових вистав, що молоді актори дуже швидко набували необхідного професійного досвіду і уміння. Кропивницький вимагав осмисленого переживання і відчуття життєвої ситуації, уміння шляхом досконалої акторської техніки відтворювати свої життєві спостереження, з перших кроків привчав молодих акторів до правдивого спілкування, до взаємоузгодженості сценічної дії. Будучи досконалим майстром сценічного перевтілення, Марко Лукич вчив початківців також особистим прикладом. Він ніколи не вдавався до театральної штучності, манірності або надмірності, карикатурності в побудові сценічного образу. З граничною лаконічністю, правдоподібно вживався він в образ і яскраво передавав на кону художню простоту життя досконалою акторською технікою. Він був надзвичайно вимогливим до себе і прищеплював цю рису своїм вихованцям. Він учив їх бути насамперед громадянами, глибоко брати до серця болі свого народу, закликати своєю творчістю глядача до соціальних перетворень. І варто зазначити, що його учні гідно засвоїли принципи свого наставника.

Імена Марії Заньковецької, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, Ганни Затиркевич-Карпинської, Марії Садовської-Барілотті та багатьох інших акторів, що вийшли зі школи Кропивницького, золотими літерами вписані на скрижалі українського театру.

«Працюючи з актором, Кропивницький завжди давав змогу і допомагав йому виявити свою творчу індивідуальність у трактуванні ролі», – свідчить один з тих, хто започаткував свій творчий шлях під крилом цього майстра, Іван Мар’яненко. Спостерігаючи, як порізному використовує свої природні дані в різних за жанрами виставах (Кропивницький з однаковим успіхом виконував як драматичні, так і комедійні ролі), початківець осягав розуміння жанрової та стильової

природи сценічної гри. Стецько і Тарас Бульба, Шпонька («Як ковбаса та чарка») і Хома Кичатий; Балтиз і Бичок в одному репертуарі і старшина («По ревізії») та Шельменко в іншому – ось протилежності, які наче були прикладом пошуків відповідної природи почуттів. Дивовижну стильову різноманітність сценічної гри Кропивницький продемонстрував, зігравши в одній виставі («Доки сонце зійде, роса очі виїсть») лагідного діда Хвортуну і жорстокого пихатого пана Воронова. Характерно, що маючи прекрасні організаторські здібності, Кропивницький часто поступався своїми організаційними функціями на користь своїх колег – Старицького, Садовського, а ось функції режисера-постановника та режисера-педагога завжди утримував в своїх руках. Знаменно також, що в діяльності Кропивницького на перше місце висунута була роль режисера як ідейного інтерпретатора п'єси і ролі. М. М. Синельніков згадує: «У Кропивницького з ідеєю п'єси нерозривно спліталося все: виконавець центральної ролі, хорист, стажист, оформлення, деталі, все – гармонія». Вимога художньої цілісності вистави, поєднання ансамблевості гри акторів з історичною точністю оформлення деталей та з відповідним характеру дії музичним оформленням – особливість режисури Кропивницького. І хоч його професійну діяльність можна перш за все визначити як діяльність драматурга і актора, його можна сміливо вважати також і режисером-професіоналом.

М. Кропивницький відіграв величезну роль як організатор театру. Він умів знаходити перспективні кадри серед людей, які не мали спеціальної підготовки, вмів забезпечити художнє виконання тим п'єсам, які були близькі і зрозумілі народові, сам поповнював репертуар українського театру злободенними творами. Вдавалися Кропивницькому підчас і «дипломатичні» стосунки з керівними сферами. (Як приклад можна навести організацію перших Петербурзьких гастролей трупи в 1886 році. Петербурзький градоначальник Гресеф хотів не впустити до столиці театр, якому уряд відмовив у праві на існування. Кропивницький використав особисте знайомство з антрепренершою В. Лінською-Неметті, яка зуміла вибороти дозвіл на гастролі).

Як режисерові-постановникові Кропивницькому була властива поглиблена робота над кожним, навіть маленьким, образом. І. Мар'яненко в своїх спогадах наводить приклад наполегливої роботи режисера з малодосвідченим виконавцем: «Пригадаю випадок з актрисою Б. Козловською, якій довго не вдавалась сцена з писанкою в ролі Федоськи

(«Дві сім'ї» Кропивницького). Марко Лукич, показуючи роль, перетворювався в молоденьку дівчину, якій і хочеться взяти писанку від хлопця, і соромно – і після впертої роботи таки добився потрібного виконання».

Застосування методу показу і навіть «начитування» в роботі з актором пояснюється тим станом професійної підготовки основної маси акторів, з якими мав справу режисер. Цією акторською недосвідченістю можна пояснити і той факт, що режисура на першому рубежі розвитку українського театру змушена була прикривати недосконалість побутово-етнографічною орнаментацією, надмірним використанням пісні і танцю, прийомами зовнішньої характерності (костюму, гриму тощо). Певну данину цьому вимушеному напрямові віддав і Кропивницький, однак він ніколи не знижував критерію художності, а з набуттям майстерності українського актора все більше і більше відходив від театру етнографічного і переходив до театру психологічного, театру проблемного, театру думки і почуття. «Кропивницький вчив акторів читати ролі тільки серцем і душею, а не одними губами. Не зупинятись на рядках і римах, а зупинятись на змісті». Про постановочне мистецтво Кропивницького багато цінних свідчень дає його племінник, видатний актор українського дореволюційного та радянського театру І. О. Мар'яненко. «Як режисер Кропивницький насамперед прагнув вірно розкрити глядачеві ідеї творів. Тому в роботі з акторами він багато уваги звертав на психологічне розкриття образів. Він вимагав простоти, органічності і водночас виразності, соковитості, багатства нюансів. Такі вимоги він ставив не тільки до виконавців головних та другорядних ролей, а навіть до учасників масових сцен. У п'єсах історично-побутових та мелодрамах Марко Лукич, добиваючись дещо піднесеного тонусу всієї вистави, разом з тим нещадно боровся з фальшивим пафосом, що в декого з акторів підміняв правду почуття. Проте психологічні п'єси, такі як «Глитай», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» та «Олеся», подавались інакше: вони звучали стриманіше, сконденсованіше, з максимальним психологічним заглибленням.

Робота над п'єсою провадилась у такий спосіб. Насамперед читали п'єсу, визначали її ідею, обговорювали час і місце подій, що треба сказати виставою, якими засобами зацікавити, схвилювати глядача, які сторони борються в п'єсі між собою і рухають дію. Потім Марко Лукич давав характеристику кожного сценічного образу і визначав його місце в п'єсі, розподіляв ролі. Після цього знову були читки, під час яких ви-

значались взаємини і кульмінаційні моменти в боротьбі дійових осіб. Далі йшло розведення по мізансценах. Визначаючи мізансцену, Марко Лукич завжди враховував розв'язання даної сцени в психологічних взаєминах та її сценічний вираз. Нарешті починалася робота над окремими сценами, в якій часто використовувалися зауваження і поради окремих акторів. У процесі роботи часто змінювались мізансцени переставлялись або навіть викидались цілі сцени, а іноді й ролі, якщо вони перешкоджали розгортанню дії. Такі купюри Марко Лукич робив без вагання навіть у своїх п'єсах.

Мова персонажів теж шліфувалася під час проб: знімалося зайве, лишалося чітке, дохідливе, образне, притаманне персонажеві, легке для виголошення. Дуже часто вже після перевірки вистави на публіці робились нові зміни, скорочення й доробки. Однією з характерних ознак спектаклів українського театру була маса на сцені, яка у Кропивницького органічно впліталася у дію п'єси, жила її життям, життям основних персонажів». І. О. Мар'яненко приводить для підтвердження цієї тези уривок із спогадів Синельнікова: «... у Кропивницького маса діяла: грим, фігура і відповідний до них рух, жест. Пензель талановитого художника доповнює цілість картини. Ніхто не «виставляв». Актор, не відходячи від себе, від свого особистого, своєї індивідуальності, на своїй канві вишиває все нові і нові візерунки»... Все сказане вище дає підстави твердити, що «розвиваючи на Україні щепкінські традиції Малого театру, Марко Лукич у своїй творчості наближався до розуміння ряду важливих питань мистецтва актора та режисера, питань, що пізніше були поставлені і геніально розв'язані великим реформатором театру К. С. Станіславським».

3. Михайло Старицький

Режисура Михайла Петровича Старицького (14. XII. 1840 – 27. IV. 1904) посідає в історії українського професійного театру особливе місце. Вона значно відрізняється від режисури М. Л. Кропивницького та його послідовників, таких як П. К. Саксаганський, І. К. Карпенко-Карий. Дехто з театрознавців схильний зовсім негативно оцінити цей напрям в українській режисурі, вважаючи, що він приніс українському театрові більше шкоди, ніж користі. Це так званий музично-драматичний напрям розвитку театру, напрям етнографічної орнаментації та постановочної красивості. Однак режисуру Старицького не можна розглядати

окремо від умов її виникнення, від усього того, що визначало її становлення і розвиток.

М. П. Старицький став директором трупи Кропивницького в серпні 1883 року. Кропивницькому самому було важко забезпечити і творче, і організаційне керівництво театром. Бажаючи зміцнити творчу та організаційну лінію розвитку молодого театрального організму, він звалив усю фінансово-господарську діяльність на плечі Старицького, який до того ж мав власні кошти, що повинні були врятувати театр із скрутного становища. І хоч всі питання режисури залишилися за Кропивницьким, характер діяльності колективу помітно змінився. По-перше, збільшився кількісний та якісний склад трупи. До творчого ядра групи в складі М. Заньковецької, М. Садовського, О. Віриної, А. Максимовича, Л. Манько увійшло обдароване поповнення: М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, В. Грицай, Ю. Косименко, М. Маньківський, Я. Квітка. Склад трупи збільшився до ста осіб (акторів – 32, хору – 30, оркестру – 25). Посилилося музичне оформлення вистав. Старицький зацікавив роботою для театру свого близького родича, композитора М. Лисенка. До репертуару ввійшли такі музичні твори, як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Утоплена» М. Старицького з музикою Лисенка, оперета Лисенка «Чорноморці», а також нова комедія Старицького «За двома зайцями» та п'єса І. Гушалевича «Підгоряни». В театрі під дирекцією М. Старицького органічно поєдналися майстерне акторське виконання, високий музично-вокальний професіоналізм та відповідні до часу і місця дії декорації. Зміцнилася і роль режисера – мистецького керівника трупи. Особливо хочеться відзначити ставлення Старицького до художньо-декоративного оформлення вистави. Він говорив: «Тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого роду художнього оформлення може на всю красу розгорнутися талант актора». Старицький не шкодував коштів на виготовлення декорацій, костюмів, атрибутів, відповідних конкретній епосі, місцевості за змістом п'єси. Часто, щоб зберегти історичну точність, він залучав до роботи над виставою істориків та етнографів. Музика і співи, обрядові сцени не повинні були відокремлюватися від дії, хор – співучасник вистави, хор – це народ – дійова особа вистави. Старицький намагався розробкою масових сцен, піснями і танцями підкреслити видову неповторність українських вистав, привабити цим широкого глядача. І варто зазначити, що це належно оцінювалося і публікою, і критикою. В 1883 році (16. 09) газета «Зоря» писала:

«Малоруські спектаклі мають не одного лише виконавця при масі недосвідчених новачків чи аматорів, а організовану трупу, яка може провести п'єсу від початку до кінця розумно».

Після закінчення зимового сезону 1884/85років трупа Старицького розділилась на дві. М. Л. Кропивницький забрав з собою кращих акторів трупи (М. Заньковецьку, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Садовську-Барілотті, Г. Затиркевич, І. Максимовича, І. Загорського), Старицький залишився з групою менш досвідчених акторів (Є. Боярська, О. Вірина, М. Маньківський, Н. Волкова, В. Грицай, К. Ванченко, Ю. Косименко, Л. Манько). Згодом до колективу влилися такі перспективні актори, як Л. Ліницька, Ю. Шостаківська, К. Підвисоцький, В. Розсудов-Кулябко та ін. Обійнявши загальне художнє керівництво, Старицький мусив розробити стратегічний план діяльності театру, враховуючи всі творчі можливості трупи. Не маючи в акторському складі видатних імен, він вирішує розвивати театр постановочний, театр режисерський, який міг би яскравістю своєї зовнішньої форми, своєю музичністю і видовищністю утримати український театр на високому рівні естетичних вимог. Він не зменшує, а збільшує склад театру. (В 1887 році в творчому складі трупи Старицького був 61 актор, 65 хористів, 32 оркестранти). Старається стабілізувати цей творчий організм. Вводить чіткий ритм роботи, режисерську «диктатуру», наполегливо бореться з «аматорщиною», з поверховим ставленням до мистецтва. Захоплення побутово-етнографічною стороною вистави, розробкою колоритних народних сцен, красивістю кольору та мелодії – це не тільки прояв естетичного смаку режисера Старицького, це ще історична необхідність на шляху становлення і розвитку театральної культури. Згадаймо, що через цей стан свого часу пройшли й мейнінгенці.

Мабуть, не випадково змушений був пройти пізніше цей шлях і сам К. С. Станіславський. М. Старицький з дивовижною тонкістю та естетичним чуттям компонував загальний образ вистави, соковитими мазками костюмів, декорацій, мальовничих груп створював незабутнє враження для глядача, творчо використовував силу пісні та танцю, елементи фольклору. Його вистави завжди були емоційно наснажені, колоритні, загальний образ вистави домінував над усім. Однак при всій принадності та яскравості вистав Старицького, вони в той же час були і зрозумілі найширшим верствам суспільства, навіть людям неписьменним. Від цього широкого глядача української і, що головне, не української національностей залежав успіх справи і художній керівник

театру мусив з цим рахуватися. Михайло Петрович Старицький був не тільки режисером-організатором та режисером-постановником, він виховав цілу плеяду українських акторів, які потім стали фундаментом професійного театру. Процес підготовки вистави у трупі Старицького дорівнював студійній роботі. Артистка О. Зініна, згадуючи про роботу Старицького як режисера, свідчить, що він дуже старанно готувався до постановки вистави. У нього була завжди підготовлена режисерська експлікація, тобто докладний план вистави з визначенням її ідейної спрямованості, характеристикою дійових осіб, розробкою мізансцен і декораційного оформлення. Тільки після такої попередньої роботи він приступав до роботи з акторами. «Перш за все, – згадує Зініна, – він сам читав нам п'єсу. Читав він чудово. Тоді пояснював усі характери дійових осіб, суть конфлікту, ідею п'єси. І після першого читання п'єси ми вже розуміли її, образи героїв стояли перед нами на весь свій зріст. Коли приступали до репетиції, Михайло Петрович сідав за стіл і клав перед собою свою книжечку – в ній намальовані всі мізансцени, і всі ми мусили пильно пам'ятати свої місця». Майстерність мізансценування виділяла Старицького як режисера. Крім мальовничості, його мізансцени були глибоко продумані, виразні і головне – природні. Народні сцени несли дуже часто ідейне навантаження, а їх учасники поводили себе на сцені вільно й винахідливо. Провідні актори трупи також брали участь у хорах та епізодичних ролях, але і кожен учасник масової сцени був у дії, розумів своє завдання та виділявся індивідуальністю. О. Зініна згадує: «Коли дивишся на спектакль з публіки, весь рух на сцені здавався таким простим, натуральним, а досягалася ця натуральність довгою роботою. Щодо ролей, то Михайло Петрович студіював їх з нами. Кожне слово, кожен рух, кожен жест показував він так яскраво, що треба було бути цілковитою бездарою, щоб не зрозуміти того, чого він хоче...

Показуючи акторам і масі, як треба грати, Михайло Петрович сам так захоплювався, що його захоплення проймало всіх і все справді жило на сцені... Він завжди казав «Живіть на сцені! Живіть! Забудьте, що це сцена, а думайте, почувайте, що це коїться з вами в житті. І справді, і артисти, і маса своєю життєвістю захоплювали так публіку, що вона і сміялась, й плакала разом з дійовими особами». Репертуар театру Старицького не складався лише з музичних вистав. Факти свідчать, що Михайло Петрович одним з перших намагався вийти за рамки цензурних обмежень. Всупереч забороні п'єс на історичну тематику він ставить драму «Тарас Бульба під Дубном» В. Ванченка (інсценізацію,

зроблену самим Старицьким, цензура не пропускала), та історичну драму «Юрко Довбиш», створену за сюжетом роману австрійського драматурга К. Францоза «За правду». Вдалося Старицькому поставити також і п'єси, перекладені (але і перероблені) з інших мов, наприклад «Світову ніч» («Бідна наречена») О. Островського, драматичний етюд «Зимовий вечір» за твором польської письменниці Е. Ожешко, мелодраму «Циганка Аза» за сюжетом повісті Й. Крашевського «Хата за селом». М. Старицький і у власній оригінальній драматургії звертається до гостро соціальних тем. Його драма «Панське болото» довго не могла пройти цензуру і лише під зміненою назвою «Не так склалося, як ждалося» з великими труднощами вдалося її провести на сцену. Не побачила світла рампи через цензурну заборону і п'єса «Розбите серце», що стосувалася інтелігенції.

Трупа Старицького за період 1885–1891 років значно розширила територіальні межі діяльності українського театру. В 1885 році вона гастролює в Криму і Катеринодарі, в 1887 році – в Саратові, Самарі, Симбірську, Казані, Нижньому Новгороді, в 1888 році в Варшаві, Кракові, Лодзі, а також у Вільно, Мінську, Смоленську, в 1889 році в Тифлісі й Батумі. Водночас з гастролями трупи Кропивницького в Петербурзі в грудні 1886 року трупа Старицького працювала в Москві. У січні-лютому 1888 року трупа відвідала Петербург. Порівнюючи трупи Кропивницького і Старицького, столична критика сходилася на тому, що в них багато спільного: народність, побутова і етнографічна достовірність, міцний ансамбль. Відрізняючи ці дві трупи, відмічалося, що в Кропивницького сильніші акторські роботи, а Старицький має перевагу у вирішенні масових сцен; Кропивницький досконаліший у постановці драматичних творів, а Старицький – у постановці музичних вистав.

Підсумовуючи діяльність М. П. Старицького як режисера, автори книги «Український драматичний театр» констатують, що трупа Старицького своєю діяльністю зробила значний внесок в українське театральне мистецтво». Вона: 1) Торувала нові шляхи в напрямі поширення тематики репертуару та поширення таких суспільно-значимих питань, як народний опір проти соціального і національного гноблення, роль інтелігенції в долі народу тощо. 2) З діяльністю трупи Старицького пов'язаний дальший розвиток музичного жанру, зокрема музичної драми і музичної комедії, а також героїко-романтичного жанру в українському театрі. 3) В трупі Старицького набуло значного розвитку мис-

тецтво режисури як важливого засобу досягнення єдиного художнього образу вистави. Особлива заслуга Старицького в розробці масових сцен та досягненні ансамблю. 4) Педагогічне значення мала заведена система роботи над виставами. Тут були виховані значні акторські і режисерські сили, які поповнили лави митців українського театру кінця XIX початку XX століття».

4. Микола Садовський

Найближчим учнем М. Л. Кропивницького та М. П. Старицького в справі режисури був Микола Карпович Садовський (1856–1933). Від них Садовський перейняв перш за все глибоку відданість справі театру, як справі народного блага, справі національного самоусвідомлення і соціального визволення. Він перейняв також у своїх вчителів вміння бачити життя і перетворювати його в художній сценічний образ. Працюючи довгий час під режисерською рукою Кропивницького, він навчився історично-конкретно підходити до життєвих явищ, давати соціальну та психологічну мотивацію поведінці людини на сцені. Беручи приклад з Кропивницького-актора, він полюбив грати на сцені соковито, барвисто, емоційно і водночас продумано, виразно. Відрізняючись певною стихійністю сценічного почерку, Садовський як режисер і як актор наполегливо і сумлінно опрацьовував окремі драматичні місця, які мали вирішальне значення для прочитання п'єси чи ролі. Залишаючись вірним принципам режисури Кропивницького, Садовський захопився в той же час способом роботи Старицького з масою, з музичною частиною, з художником. Полюбляючи чи не найбільше з усіх корифеїв українську пісню і танець (адже сам був неперевершеним їх виконавцем), він творчо перейняв, а потім і розвинув постановочний стиль Старицького. На жаль, збереглося мало свідчень про режисерську роботу Садовського в ранній період. Однак, базуючись на тому, що Микола Карпович був завжди постійним у своїх поглядах на театр, завжди вірний своїм мистецьким уподобанням, ми можемо використати узагальнені характеристики його режисури, які залишили нам його учні – В. Василько та І. Мар'яненко, характеристики, які стосуються, щоправда, пізнішого періоду роботи – часів керованого Садовським стаціонару в Києві, – однак вони досить чітко передають принципи і методи його роботи.

«Як режисер М. Садовський умів глибоко вникати не лише в ідей-

ну суть п'єси, а й у її стильові особливості», – пише в книзі «Микола Садовський та його театр» В. Василько. «У нього була надзвичайна художня чутливість легко вгадувати в п'єсі те, чого ще не відчули її майбутні виконавці. Характерна ознака творчого методу Садовського-режисера – заглиблення у людську психіку, проникнення у духовний світ образу, правдиве, яскраве відтворення сподівань, бажань, думок, побуту народу, національного колориту. Основним законом творчості Миколи Карповича була правда життя на сцені – соціальна і психологічна, правда поведінки, вчинків, переживань дійових осіб. Садовський не допускав грубого натуралізму ні в слові, ні в дії, ні в обстановці. За його поглядами сценічна правда не була натуралістичною копією життя, механічним перенесенням на сцену якогось вчинку чи події, а художнім, узагальненим відтворенням... Микола Карпович вимагав від акторів та інших співтворців спектаклю глибокого, органічного ансамблю, однієї манери гри, єдності тону і ритму вистави. У його театрі не було прем'єрства, а у постановках ніколи один актор, хай і видатний, не домінував над іншими. Вистави українського театру відзначалися цілковитою гармонією. Кожна з них мала свій стиль, який об'єднував усі компоненти постановки, починаючи від п'єси, гри акторів і кінчаючи бутафорією та костюмами. Не було розриву між змістом і формою».

І. О. Мар'яненко доповнює цю характеристику такою розповіддю: «В особі Миколи Карповича я знайшов нового вчителя і новий зразок театральної майстерності. Як режисер він стояв, безперечно, на високому рівні, але працював безпланово, нерівно, поривами, запалившись, опрацьовував окремі сцени надзвичайно глибоко, особливо драматичні моменти. І тут же лишав цілі сцени недоробленими, на волю акторського виконання. У Садовського, як і в Кропивницького, вистави будувались найбільше на акторах. Микола Карпович ніколи не нав'язував своїх інтонацій і рухів. Після розподілу ролей та характеристики їх, акторам надавали цілковитої свободи творити сценічний образ. Весь творчий процес відбувався майже без кабінетної підготовки, а під час репетиції. Тут же, на репетиціях, робили і зміни в тексті: скорочення, перестановки тощо. Пропозиції акторів приймалися до уваги, але не завжди використовувались. Мізансцени накреслювались лише в основних рисах, детально їх розробляли під час репетицій. Так званого режисерського примірника п'єси Микола Карпович не мав, і на репетиціях часто вносив нові імпровізації. Як і М. Л. Кропивницький, М. К. Садовський пре-

красно відчував композицію, ритм, характер вистави і теж домагався на сцені життєвої правди. Але сам він як актор завдяки глухуватому, трохи надірваному голосові мав тенденцію знижувати тон і тим «садити» виставу. Особливо втрачали на цьому комедії. У драматичних спектаклях Микола Карпович завжди добивався щирості, безпосередності та глибини переживання, учив краще не дограти, ніж переграти. В історичних п'єсах українського репертуару він, дотримуючи «високого стилю», умів грати надзвичайно просто, щиро і переконливо. Героїчні образи у виконанні Садовського були справжніми шедеврами».

Свою режисерську діяльність М. Садовський розпочав влітку 1886 року, поставивши «Наймичку» І. Карпенка-Карого. Це була цілком зріла робота молодого митця. «Наймичка» так захопила усіх – і слухачів, і акторів, що були такі сцени, де й публіка, й актори, і навіть суфлер, якому це зовсім не належить, плакали, «захлинаючись сльозами». М. Заньковецька в ролі Харитини скорила глядачів великою правдою мистецтва; вона виступала на захист жінки з народу, приреченої соціальними умовами на вічне страждання...

«Це була найстрашніша правда, і глядачі переживали її з сльозами в горлі і з пристрасним співчуттям до нещасної, це був той розпач, ті муки, коли жінка забуває про свої пози, про свої руки, про зачіску, коли вона пам'ятає тільки, що життя занапащене навіки. Навіть камінна людина виявить до неї співчуття». Аж не віриться, що ці слова написала така людина, як О. Суворін. Видно велика була сила мистецтва українських митців, що примушувала здригнутися навіть камінні душі.

З літнього сезону 1888 р. на чолі трупи Кропивницького став Микола Садовський як керівник товариства і режисер.

У 1889 році до трупи повернувся з заслання І. Карпенко-Карий.

У 1890 р. від неї відокремилася група акторів, на базі якої утворилося товариство під орудою Панаса Саксаганського. Основу трупи Садовського складали М. Заньковецька, І. Загорський, П. Карпенко, Г. Тімаєва, А. Переверзєва, виконавиця ролей літніх жінок, О. Пивинська, співачка, виконавиця ролей жвавих молодиць, А. Максимович, талановитий актор, творець художньо довершених комедійних і драматичних образів, дивував абсолютним перевтіленням і вмінням захоплювати глядача, К. Позняченко, комік-резонер.

Все це були актори з досвідом і високою сценічною школою, здобутою в практичній діяльності під керівництвом Кропивницького.

Довгий час у трупі Садовського працювали тоді вже уславлена

Г. Затиркевич-Карпинська та І. Науменко, актор від природи дуже здібний, особливо до комедійних ролей.

З молодшого покоління до постійного складу трупи входили О. Ратмирова, яка до того працювала в російській опереті, О. Полянська (м'яке контр-альто), І. Райський (баритон), М. Марченко (тенор) та інші.

В трупі був першокласний хор з 35 осіб. Диригентами працювали М. Васильєв-Святошенко та А. Вів'єн (диригент Одеської опери).

Микола Карпович Садовський ніколи не міг примиритися з тематичною і жанровою регламентацію трупи. Він постійно намагався розширити репертуар всупереч різним заборонам.

У 1889 році, слідом за Старицьким, він ставить «Світову річ» Олени Пчілки (а це було не що інше як «Бедная невеста» О. Островського). Ця вистава цілковито заперечувала твердження, що українські актори досить сильні, доки відіграють прості сільські характери. 15 жовтня 1891 року в Курську був показаний російською мовою «Ліс» О. Островського. П'єса давала великі можливості для характеру актора Садовського.

Він грав Нещасливцева і грав його всупереч Каратигінській декламаційності, викликаючи деякі нарікання критики.

Ці критики вважали, що Нещасливцева треба грати в старих традиціях «жорстокого провінційного трагіка», тобто, це має бути такий актор, як трагік Рибаков. Однак критик Єрмолов заперечив це, написавши в журналі «Артист», що «... пан Садовський тим і сильний, тим і оригінальний, що його гра – є вираз нового слова театрального мистецтва»...

Незаперечним у цій виставі був образ Аксюші, створений М. Заньковецькою. Рецензенти лише жалкували, що ця роль замала для такого великого таланту. Вони хотіли бачити її в ролі Катерини у виставі «Гроза» Островського.

Садовський має намір поставити і цю виставу, але події розгорнулися трохи інакше, бо появилася нова українська драма, дуже близька до «Грози» – це була «Лимерівна» Панаса Мирного.

Ця п'єса дуже довго не могла потрапити на сцену через цензурну заборону, але 12 листопада 1891 року таки відбулася її прем'єра. Заньковецька сама домоглася цензурного дозволу постановки цієї п'єси.

Цензор, щоправда, викреслив багато слів, але не лише в самих словах виявлявся глибокий сенс цієї драми. Вона стала гнівним протестом

проти обману і свавілля багатіїв. Рівна за силою змалювання темного царства «Грозі», «Лимерівна» досягала більшої сили протесту.

Заньковецька згодом замінила сцену самогубства Наталі в стані божевілля на свідомий вчинок героїні, яка воліє краще вмерти, ніж жити в павутинні брехні. Сам автор поставився до втручання артистки в текст його п'єси схильно: «Такою переробкою 5 дії, яку зробили ви, була досягнута більш значна її сценічність, а у розв'язці трагічність», – писав Панас Мирний.

Рецензуючи виставу, критики звертали увагу насамперед на Заньковецьку – Наталю. «Хто не бачив М. К. в Лимерівні, – писала газета «Одеський вісник», – той не знає її, той не пізнав усієї глибини високої естетичної насолоди, яку здатна дати ця чудова артистка. Досі вона грала характери пасивні, що глибоко страждають і вміють тільки гнути спину під тяжким гнітом страждань. У «Лимерівні» ми вперше зустрічаємося з більш-менш рельєфно окресленим типом натури активної, протестуючої, глибоко нещасної, але разом з тим такої, що здатна висловити свій протест, вступити до бою з тими, хто став на шляху до її щастя, хто розбив її життя. Вона гине, але гине саме тому, що не може інакше вчинити, однак і сама смерть її є крайнім виявом протесту проти мерзоти й підлоти, що оточують її».

Гідними партнерами Заньковецької у виставі були Садовський (Василь), Карпенко (Карпо), Переверзєва (Шкандибиха), Тімаєва (Лимариха), Науменко (Кнур), Ратмірова (Маруся).

«Лимерівна», після здійснення в трупі Садовського, міцно зайняла почесне місце в репертуарі багатьох труп.

Художньої довершеності досягли Затиркевич-Карпинська і Борисоглібська створивши образ морально-скаліченої злиднями матері-страдниці Лимарихи і лихої свекрухи багатійки Шкандибихи (кожна з актрис у різний час виконувала ту й другу роль).

До борців за соціальну справедливість на сцені театру Садовського невдовзі приєднався Никандр Безщасний, герой однойменної п'єси, тобто перекладеної самим Садовським драми О. Писемського «Горькая судьбина». 24 грудня 1891 р. було отримано дозвіл попередньої цензури до друку і постановки. Але роздивившись, що це фактично дослівний переклад драми Писемського, тільки з деякими змінами, Головне управління в справах друку 8 січня 1892 р. категорично його заборонило.

Адже указ 1876 р. про заборону перекладів українською мовою не втратив своєї сили.

І все ж, підготовлений трупою ще до одержання цензурного дозволу, «Никандр Безщасний» був показаний – вперше 29 грудня 1891 року в Петербурзі, а потім і в Москві.

Офіційна преса відгукуючись на прем'єру, ніяк не могла збагнути, навіщо було перекладати п'єсу О. Писемського тоді, як «простіше» було б грати її в оригіналі.

Виставою «Никандр Безщасний» український театр вже вкотре доводив правомірність постановки на його сцені перекладної драматургії; усі виконавці, від головних до найменших ролей, виявилися цілком відповідними. Відгукуючись на прем'єру і оцінюючи, зокрема, виконання заголовної ролі Садовським, преса змушена була визнати, що в жодній з петербурзьких труп нема такого актора, який міг би впоратися з цією роллю краще за її українського виконавця.

М. Садовський у ролі Никандра Безщасного розкрив саме те заповітне, чого прагнула його акторська індивідуальність – багатогранність і психологічну складність людини з розумом, незламною волею, чистотою моральних принципів. Гордий і самолюбивий, в пориві зневаженої гідності він не зупинявся ні перед чим. Актор з великою щирістю розкривав усю безодню болісних роздумів і переживань свого героя. Дійова сила образу, створеного Садовським, була в його надзвичайній людяності.

Не менш впевнено бриніла ця ж нота і у винуватиці нещастя Никандра – його дружини Ярини у виконанні Заньковецької. Віддана проти волі за нелюба, вона не хоче скоритися патріархальним сімейним звичаям. В цій скромній і сором'язливій жінці зосереджена безстрашна рішучість порушити всі умовності закону на шляху до коханої людини. Вона свідомо йде на «гріх» і готова бути за це покараною. Ніякі погрози, ані умовляння не примусять її відступитися від свого всевладного почуття. Тільки власне усвідомлення глибокої трагедії чоловіка приводить Ярину до зламу, і вона не тільки прощає Никандрові злочин дітовбивства, а й сама просить у нього прощення.

Роль Єлизавети (таке ім'я героїні у драмі О. Писемського «Горькая судьбина») була коронною в репертуарі Пелагеї Стрепетової. М. Заньковецька не лише не поступилася перед видатною російською актрисою, а й прочитала її цілком самобутньо і своєрідно.

Незабаром цензура заборонила виставляти п'єсу, однак Садовський все ж таки іноді виставляв її крадькома.

В 1892 році до трупи Садовського перейшов працювати Михайло

Старицький. Він почав забезпечувати цю трупу своїми драматичними творами.

Знову пішла п'єса «Юрко Довбиш» і зазвучала вона ще більш сильно завдяки виконанню заголовної ролі Садовським. Темпераментний, розумний і вольовий Юрко – Садовський був класичним втіленням героїчного образу. Однак вже в 1893 році цензура таки зігнала цю п'єсу з репертуару. Старицький приніс і інші п'єси. Після розповіді про долю втікача з каторги – драми «Зимовий вечір», ставилася п'єса «У темряві», яка попала на сцену під назвою «Кривда і правда», а 10 лютого 1894 р. в Москві була показана прем'єра драми «Талан». Михайло Старицький присвятив цю п'єсу М. Заньковецькій. Тут була відображена боротьба, яка велася навколо і всередині українського театру. Вустами колишнього антрепренера Безродного (його роль виконував сам Старицький) розкривався громадянський сенс діяльності професійного українського театру 80–90-х років.

Прем'єра пройшла в бенефіс Заньковецької. Вона грала роль актриси Лучицької, дуже близької їй за біографією. Вистава була зустрінута гаряче. Кожна поява Заньковецької викликала бурхливі овації. Великий успіх випав також на долю Старицького – автора, режисера і актора.

За маршрутом виступів трупа Садовського не виділялася серед інших українських труп.

Однак їй пощастило першій зламати кордон, встановлений київським генерал-губернатором Дрентельном... Облога почалася здалеку. Ще у 1888 році Карпенко-Карий писав до Садовського: «Тепер у Києві нема генерал-губернатора, і в кожнім городі сам губернатор по своїй волі розпоряджається, то не завадило б добиватися дозволу грати в Чернігові і Житомирі, про Київ же не треба й думати, бо там ще витає дух Дрентельна... Як не дозволять, то так і буде, а дозволять, то аби тільки на поріг...». У травні 1890 року, скориставшись особистим знайомством, Садовський здобув дозвіл грати у Чернігові. Через два роки Старицький дістав дозвіл на участь артистів Садовського у двох українських виставах Київського драматичного товариства. Це товариство і раніше різноманітило свій репертуар українськими виставами.

У квітні 1892 року київські газети сповістили про те, що драматичне товариство дає в приміщенні міського театру дві вистави за участю артистів української трупи на чолі з М. К. Заньковецькою та М. К. Садовським: 8 квітня «Не так склалося, як гадалося» М. Старицького під режисурою автора; «Седой волос», сцена в одній

дії К. Шкловського. 9 квітня – «Чорноморці» М. Старицького за Я. Кухаренком; друга дія п'єси «Свадьба Кречинского» О. Сухово-Кобиліна; «Кум-мірошник» В. Дмитренка.

Весь збір із цих двох вистав мав піти на користь Київського благодійного товариства, яке очолювала дружина київського губернатора О. Ігнатьєва.

Садовському і Старицькому довелось попередити студентську молодь, щоб ніякої гарячої зустрічі не було. «Вони не погоджувалися, – згадує М. Садовський. – Але коли я їм сказав, що від цього залежатиме існування українського театру в Києві, вони обіцяли, що переможуть свої поривання».

Через рік Садовський вже мав дозвіл на 10 вистав своєї трупи повністю. Виступи почалися 31 березня 1893 року. До репертуару входили такі, досі невідомі киянам вистави, як «Дві сім'ї», «Леся», «Никандр Безщасний», «Лимерівна», «Зайдиголова», а також «Назар Стодоля», «Ой не ходи Грицю», «Глитай», «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці», «Помста гуцула», «Не так склалося...», «Наталка Полтавка», «По ревізії».

Однак, керуючись необхідністю дуже вагомо і яскраво продемонструвати високе мистецтво театру корифеїв, М. Садовський у 1898 році розпускає свою трупу і переходить у театр своїх братів – Товариство малоросійських акторів під орудою Панаса Саксаганського та Івана Карпенка-Карого. Наприкінці 1890-х, на початку 1900-х років створюється дійсно сильна у творчих здобутках трупа корифеїв, які знову піднімають на значну творчу висоту українське театральне мистецтво.

В 1903 році М. Садовський разом із М. Заньковецькою виїздять у Галичину, щоб підтримати мистецтво театру товариства «Руської бесіди».

5. Панас Саксаганський

Режисерська творчість молодшого з братів Тобілевичів – Панаса Карповича Саксаганського (15. V. 1859– 17. IX. 1940) також тісно поєднана з режисерською практикою М. Кропивницького та М. Старицького. Ті спільні риси, що були притаманні постановкам обох режисерів: народність, етнографічну і побутову правдивість, турботу про ансамб-

левість гри, сценічну виразність, Саксаганський взяв собі на озброєння. Однак він зовсім не тяжів до зовнішньо-постановочної режисури Старицького, швидше його захоплювала робота з актором, розробка соціально-психологічної лінії розвитку українського театру, яку започаткував Кропивницький. «У перших своїх постановках, – пише театрознавець Р. Коломієць, – П. Саксаганський, спираючись на досвід М. Кропивницького, створював так звані «партитури» ролей – своєрідні контрапункти психічних дій виконавців. Ідучи далі, але так само за М. Кропивницьким, він почав складати «партитури» майбутніх вистав, де фіксував ідейно-тематичний зміст п'єси, трактовки головних ролей, мізансцени, робив темпоритмічні вказівки, виписки щодо музично-шумового оформлення, світла тощо. «Маючи свою «партитуру» і глибоке, точне розуміння кожного характеру, кожної ситуації п'єси, вміючи зображувати кожний її персонаж, я приступав до роботи з акторами», – читаємо в його книзі «Думки про театр». Необхідно вказати, що підпорядкування суворому режисерському задуму в ті часи було незвичним для українських акторів, однак Панас Карпович наполегливо утверджував своє бачення вистави. І.О.Мар'яненко свідчить: «Як режисер П. К. Саксаганський працював з акторами цілком відмінно від інших корифеїв. Це був зразок дисципліни і чіткості. Перед тим як прочитати акторам п'єсу, Панас Карпович вивчав її напам'ять, що була в нього просто-таки блискуча, і проробляв кожну роль до найменших деталей. Він знав не тільки п'єсу в цілому, її ідею, сюжетний розвиток, тематичні куски, взаємини персонажів тощо, він заздалегідь опрацьовував найменші інтонації та пластичні нюанси кожної ролі, а на репетиціях силою своєї блискучої акторської майстерності переконував акторів і примушував їх точно копіювати те, що він показував». Виходить, режисура П. Саксаганського – це майстерність режисера-деспота, режисера-актора, який програвав сам усі ролі, а потім примушував акторів повторювати виношений ним зовнішній і внутрішній малюнок? Наче відчувши можливість такого запитання, П. К. Саксаганський в своєму зверненні «До молодих режисерів» говорить: «Ну, а чим же все-таки мусить бути режисер для свого колективу? Чи диктатором з абсолютною владою монарха, з девізом «театр – це режисер», чи розумним організатором театрального дійства, розумним керівником, який дає волю акторському таланту розвиватися, а разом з тим вміє погоджувати інтереси кожного окремого актора і інтереси колективного

ансамблю? Щодо мене, то я додержувався в своїй режисерській роботі такого принципу. Щодо диктатури режисера, то про це й не хочу казати, вона неприпустима. Але певна дисципліна в роботі акторів повинна бути. Щодо робочої дисципліни, то я був до деякої міри деспотом. Я терпіти не міг в роботі найменшої розхлябаності, неточності... Опріч дисципліни, я дуже дбав за те, щоб мій авторитет керівника роботою стояв якнайвище. Але добути цей потрібний, на мій погляд, авторитет я хотів не деспотизмом, а глибоким розумінням п'єси та вмінням показати з високою майстерністю, як виконувати ролі. Але я ніколи не хотів обезбарвлювати своїм авторитетом гру талановитих акторів. Режисер не має права придушувати індивідуальність актора».

Крім вище сказаного не варто забувати, що коли наприкінці лютого 1890 року Саксаганський і Карпенко-Карий вийшли з трупи Садовського, вони не змогли утворити новий театральний організм, до складу якого ввійшла б значна кількість досвідчених акторів і майстрів сцени. Нова трупа складалась в основному з молоді, яка не мала необхідного досвіду і гучних імен. З провідних акторів театру Садовського до них приєднався лише Денис Мова (тенор) та Марія Садовська-Барілотті (мецо-сопрано). За короткий час Саксаганський поновив 22 вистави, звичайно, він мусив застосувати найбільш результативні методи роботи над виставою. Складність ситуації посилилась ще й тим, що в березні 1891 року померла сестра Тобілевичів – Марія і протягом двох сезонів на ролі героїнь не було перспективної актриси. І все ж наполеглива і змістовна робота Саксаганського-режисера спричинилася до того, що в серпні 1890 року критика називала склад трупи бездоганним. Рецензент газети «Ростовський листок» писав: «Трупа навіть і за відсутністю першокласних акторів має добрий ансамбль. Звичайно, що досягти цього можна було лише наполегливою творчо-виховною роботою з молодими акторами. Панас Карпович Саксаганський та Іван Карпенко-Карий вже в перші сезони намагалися налагодити початкове фахове навчання акторів, які не мали жодного спеціального вишколення. Організовувались лекції з проблем мистецтва, додаткові репетиції (своєрідна «школа на ходу»), акторські проби на квартирі у Тобілевичів. Певна річ, системи підготовки акторів ще не було, досвід здобувався перш за все через спостереження за роботою майстрів та шляхом порад старших товаришів як треба виконувати ту чи іншу роль, опанувати конкретну сценічну ситуацію. Подібну школу пройшов і сам

Саксаганський, він дуже відповідально ставився до акторської роботи, роздумував, вивчав закони сценічної творчості, проводив надзвичайно копітку роботу над зовнішньою і внутрішньою акторською технікою. У нього були добрі вчителі – Марко Лукич Кропивницький та старший брат Іван. Вони прищепили Панасу Карповичу добрий смак, вміння заглиблюватись в матеріал, розробляти психологічну тканину образу, утворювати т.зв. «логіку типу», а не просто нести на сцену всі свої життєві спостереження.

Треба зважити і на таку ситуацію, що в 90 роки працювало вже десь близько двадцяти українських труп, які працювали не за найбільш прогресивними мистецькими принципами. Утворилася певна шаблонність виражальних засобів, «типажність» виконання певних ролей в українському репертуарі, перенасичування сценічної дії різними «колоритними» подробицями, штукарством, яке переходило з ролі в роль, від актора до актора. В героїчних ролях культивувалася наспівна декламація, підкреслена емоційність, ігнорування логікою розвитку дії. Це призводило до руйнування української театральної культури. Саксаганський з допомогою Карпенка-Карого чинив завзятий опір цьому процесу, боровся проти розповсюдження в українському театрі духовного провінціалізму, низького смаку, малохудожньої розважальності, солодкуватої сентиментальності. В трупі «Товариства російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського» все більше основою репертуару ставали п'єси І. Карпенка-Карого, що були новаторські за своїм художнім змістом, в них важко було застосувати «канонізовані» акторські прийоми. В роботі над цими п'єсами зросло значення аналітичного підходу до ролей, провадився наполегливий пошук нових виражальних засобів, оригінальних інтерпретацій сценічних образів. Залучаючи вчорашніх аматорів до суворого режиму професійного театру, режисер Саксаганський прагнув прищепити їм своє розуміння майстерності, не позначене сторонніми впливами.

Це була боротьба за оновлення українського професійного театру. Керівники «Товариства» докладали зусиль, щоб створити єдину за стилем трупу, колектив однодумців. Єдність естетичних та етичних засад стала непорушним законом творчого життя. Кожний актор, який вступав до «Товариства» підписував «Контракт», де було викладено систему творчих взаємин режисера з акторами. У 27-ми параграфах перелічувалися моменти, коли схрещуються режисерські і акторські інтереси.

Встановлювався суворий дисциплінарний кодекс. Режисура прагнула вберегти початківців «від згубних спокус горілчано-гопакодійного» буття з його безладністю і богемністю і регламентувати всі стадії підготовки і проведення вистави, а також деякі моменти позасценічного життя... П. Саксаганський уперше в українському театрі теоретично обґрунтував принцип режисерського єдиновладдя, підпорядкування акторських інтересів єдиному задумові вистави.

Роботу над постановкою того чи іншого драматичного твору Саксаганський починав з старанного вивчення його змісту, характерів персонажів, історичного тла, намагання якнайповніше зрозуміти думку автора. Він вважає режисера за друга і помічника драматурга. Пошана до авторського задуму була для Саксаганського виявом культурності й сумлінності режисера. Однак Саксаганський вмів і працювати з автором над удосконаленням драматичного твору. Спільна праця драматурга і артиста – І. Карпенка-Карого та режисера-артиста – П. Саксаганського позитивно вплинула на остаточну редакцію багатьох п'єс. Театрознавець Богдан Тобілевич у книжці «Панас Карпович Саксаганський» подає приклади цієї плідної роботи, з ними варто познайомитись. «На основі багатолітньої практики всю свою режисерську роботу П. К. Саксаганський розподіляв на такі послідовні етапи:

1) ознайомлення з п'єсою та провідною думкою автора;
2) вивчення епохи, в яку діяли персонажі п'єси;
3) аналіз п'єси, характеристика дійових осіб;
4) детальний план виконання п'єси на сцені, що складався з писаної «партитури» для акторського ансамблю та з записів всього того, що було потрібно для зовнішнього оформлення п'єси;
5) праця з акторами;
6) праця з технічним персоналом театру;
7) остаточна перевірка всієї підготовчої до спектаклю роботи (генеральна репетиція)».

Першочерговим завданням у роботі режисера з акторами Саксаганський вважав утворення художнього ансамблю. «Ансамблевий спектакль, – зазначав режисер, – це не виступ окремих «талантів», аби здивувати глядача. Це соціальний мистецький твір, в якому не повинно бути ні однієї фальшивої ноти, ні однієї вражаючої неприємно фарби». Театральна критика 90-х років, аналізуючи роботу театру Саксаганського, одностайно захоплювалася такими властивостями

його творчості як непідробна, натуральна гра акторів, ретельність постановки, досконала робота над масовими сценами, висока якість звучання хору і солістів, і завжди в першу чергу відзначався прекрасний ансамбль.

Так, наприклад, львівська газета «Зоря» писала: «...всі п'єси ставляться в трупі Саксаганського з новим ансамблем; навіть і зовсім молоді артисти, що не більше року на кону, і ті в своїх ролях виступають добре».

Вже наприкінці життя, звертаючись до молодих режисерів, Панас Карпович писав: «Режисура може бути внутрішня, коли вона керує грою одного актора і збуджує внутрішні почуття персонажу, з усіма виявами тих почуттів, а також режисура зовнішня, яка керує роботою всього колективу виконавців і поєднує їхню гру між собою.

В цьому колективному ансамблі кожний окремий виконавець мусить погоджувати свої інтонації, рухи та всі інші засоби своєї гри вже не з своїми внутрішніми почуттями, а грою всіх інших акторів на сцені. Ансамбль гри акторів це те саме, що ансамбль у грі виконавців музичних творів у симфонічному оркестрі. Досить одному з музикантів помилитись і взяти фальшиву ноту, як весь музичний твір терпить від того... Колись вся трупа трималась на двох або трьох акторах, і публіка ходила на цих двох-трьох, а часом тільки на одного, не ставлячи ніяких вимог до решти безталанного колективу. Тепер справа стоїть інакше, а тому утворення «ансамблю», в якому всі виконавці без винятку мали б однакове значення, являє собою велике завдання».

Вдумливий підхід режисера Саксаганського до роботи з акторами дав свої плоди. За короткий час в трупі сформувалась ціла плеяда майстрів сцени, які потім стали окрасою українського театру.

Першою послідовною творчою сподвижницею керівників «Товариства» була Любов Павлівна Ліницька (1866–1924). Актриса була дуже точна в розподілі емоційних ресурсів, з безпомилковим почуттям міри. Звідси за свідченням В. Василька, вона захищала своїх героїнь, прагнула виправдати кожний їх вчинок. Ліницька свідомо знімала з ролей канонічні нашарування: зайвий пафос, істерію, сентиментальність. Вистави трупи стали професійною школою для молодого обдарованого актора Ростислава Чигорського (1871–1927). Він був надзвичайно уважний до критики своїх робіт, безмежно відданий справі, тому зумів зайняти провідне становище в театрі. Близькою до Р. Чигорського за професійними якостями і ставленням до справи була Аліна Мартинівна

Войцехівська (1869–1949). Вона дебютувала у «Товаристві» і зіграла тут близько 30-ти ролей. Сучасники називали її розумною актрисою, високо цінили її смак, тактовність виконання. Вона акцентувала у виконанні не драматизм, а м'якість, ліричність. Разом з А. Войцехівською прийшла до трупи Уляна Павлівна Сластіна-Суслова. Актриса широкого діапазону, вона вміла схоплювати характерні риси персонажів, створювала гострий пластичний малюнок ролі. Їй однаково вдавалися героїчні, характерні і комедійні ролі. Маючи приємне мецо-сопрано, вона успішно виконувала оперні партії.

Акторську школу Саксаганського пройшли і дві хористки театру Кропивницького – Софія Віталіївна Тобілевич (дружина Івана Карповича) та Олександра Володимирівна Шевченко. В трупі сформувалася їхня майстерність, що дозволила їм виконувати провідні ролі. Протягом кількох сезонів в трупі працювали актори, які потім ввійшли в історію українського театру – одна з кращих характерних актрис О. Вірина, актор на героїчні ролі О. Суслов, різноплановий актор В. Розсудов-Кулябко, П. Васильківський (надзвичайно оригінальний характерний актор), Р. Решетніков, Ю. Росіна та інші. «Товариство» виплекало також майбутніх видатних митців радянського театру – Ганну Борисоглібську, Ю. Кипоренко-Доманського, М. Литвиненко-Вольгемут. Під опікою П. Саксаганського починали свій творчий шлях І. Козловський, О. Петрусенко, Г. Маринич, Б. Романицький, В. Яременко.

За 27 сезонів П. Саксаганський поставив близько 90 вистав. Він залучав до постановок професійних художників (П. Васильківського, С. Уварова, С. Раджіа), користувався допомогою компетентних консультантів з питань історії, археології та етнографії. Саксаганський віддав належне музичному і танцювальному компоненту вистави. Хоч основний напрям його творчих пошуків був скерований в бік психологічного, проблемного театру, все ж у його трупі був досконало підготовлений з професійного погляду хор. У 1890 році на гастролях у Петербурзі його називали «богатырями юга». Саксаганський писав стосовно цього: «Це нам трошки зашкодило, бо три баси і два тенори перейшли до двірської капели».

Музичний керівник трупи Василь Львович Малина був людиною надзвичайної енергії. Він зумів за короткий час зробити хор окрасою трупи. В рецензіях відмічалося, що цей хор вплітався в акторський ансамбль, що в ньому «ледь не всі співаки – солісти».

П. К. Саксаганський працював у «Товаристві» до 1903 року. Після смерті Івана Карповича Тобілевича в 1907 році його активність зменшилася, про нього як про режисера судимо по роботі в трупі «Товариства». Діяльність Саксаганського-режисера сприяла рішучому оновленню української сцени. «Драматургія І. Карпенка-Карого з властивою їй соціальною типізацією дійсності, глибиною психологічних характеристик, правдивим зображенням побуту знайшла переконливий еквівалент у режисерському прочитанні П. Саксаганського, у відтворенні ним на сцені середовища, яке складалося з соціальних типів, у виявленні психологічної природи взаємин дійових осіб, у заглибленні дії в ретельно розроблену соціально-побутову обстановку. Те що «Товариство розвивалося, послідовно орієнтуючись на драматургію одного автора, запалюючись ідеями, які він сповідував, тільки підкреслює цілісний і викінчений характер творчого методу театру».

Крім практичної режисерської та акторської діяльності, Панас Карпович проводив значну педагогічно-виховну та теоретичну роботу. Він намагався осмислити творчий досвід українського театру, розібратися у власних досягненнях і помилках, дати професійні поради молодій зміні українського театрального мистецтва. Ще в 1920 році він пише статтю «Як я працюю над роллю», яка стала початком його теоретичних праць. У 1935 році вийшла книжка «По шляху життя», в 1937 – «Моя робота над роллю», в 1938 – «З минулого українського театру», в 1940 – «До молодих режисерів», а в 1955 році київське видавництво «Мистецтво» випустило збірку його теоретичних праць під назвою «Думки про театр». Однак, беручи до уваги, що теоретичні погляди Саксаганського були сформовані вже в XX столітті, їх варто розглядати вже в системі творчих шукань цього століття, хоч звичайно вони народжувалися в практичній театральній роботі кінця XIX століття.

6. Іван Карпенко-Карий

Іван Карпенко-Карий (29. IX. 1845 – 15. IX. 1907), справжнє ім'я – Іван Карпович Тобілевич – не був режисером-постановником у прямому розумінні слова, але його вплив на розвиток українського театру незаперечний. Він відкрив нові горизонти для драматичної літератури, виявивши, при цьому, сміливе новаторство як у трактуванні поставлених проблем, так і в методах художнього відображення дій-

сності. Карпенко-Карий вніс і в драматургію, і в сценічне мистецтво поглиблений психологізм, реалістичну мотивацію поведінки людини, стриманість виражальних засобів, багатозначність сценічних образів, складність сюжетної організації. Він не задовольнився наслідуванням традицій новоутвореного українського професійного театру. За драматургічною технікою, такі його п'єси, як «Хазяїн», «Суєта» і «Сто тисяч» належать цілком театрові XX століття. Робота драматурга розвивалася шляхом поглиблення реалістичних засад, загострення соціальної проблематики, відмови від надмірного етнографізму та побутовізму, відмови від законструйованої інтриги, «романтичних» пристрастей, мелодраматичної невмотивованості. Майже кожна нова п'єса Карпенка-Карого ставала подією в театральному житті.

Не всі театральні працівники могли зрозуміти та належно оцінити новаторські пошуки драматурга. До наших днів дійшла дискусія між Карпенком-Карим та Старицьким стосовно п'єси «Хто винен?» Полеміка між драматургами відображала зіткнення двох несхожих програм.

«Розбіжності поглядів митців полягали головним чином у несхожому тлумаченні двох моментів: способу мотивації конфлікту й законів сценічності. І. Карпенку-Карому здавалося, що М. Старицький у справедливому прагненні висвітлити зміст драматичного конфлікту спрощує справу, хоче звести складність зв'язків людини з об'єктивними обставинами життя до випробуваних драматургічних ходів (зокрема до поділу персонажів на позитивних та негативних), до елементарної причинно-наслідкової послідовності вчинків. Підкреслюючи свій задум розкрити складність соціально-психологічних мотивацій конфлікту, І. Карпенко-Карий точно формулював завдання: «Я зовсім не бажав поставити нещастя Софії в залежність від точно визначених прагнень Варки, а полишив це на сімейний вир та інші важковловимі течії життя». Прагнення осягнути ці «важковловимі течії життя» і змусили драматурга ввести до п'єси «зайві», на думку Старицького, персонажі. І. Карпенко-Карий вважав, що «драма не мала б тієї своєї народності, якби дія відбувалася тільки поміж особами, потрібними для розвитку драми, бо не було б сфери, в якій вони діють».

Далі в полеміці склалась парадоксальна ситуація. З одного боку М. Старицький дбав, щоб у драмі залишились тільки персонажі, безпосередньо «замішані» в інтригу, радив колезі ввести в другий акт масову сцену етнографічного характеру. Проте пропозиція «пересипа-

ти всю дію етнографією, якої і так доволі в наших п'єсах», видається І. Карпенку-Карому непотрібною, штучною». Однак, хоч романтично-побутова, етнографічно-розважальна система ще мала багато своїх прихильників і серед театральних працівників, і серед глядачів, авторитет Івана Карповича в акторському середовищі був досить великий. Він, як колись Островський, мав змогу прищеплювати акторам високий художній смак, вдумливий підхід до створення сценічного образу, до просторових та пластичних вирішень. Крім того, Іван Карпович постійно працював як актор у трупі Саксаганського, отже його особистий приклад роботи над ролями позитивно впливав на розвиток майстерності багатьох членів колективу. І. Карпенко-Карий «у житті і на сцені цурався всього показного, награного, перебільшеного. Він ненавидів сценічну фальш і тому нерідко жертвував яскравістю, щоб виграти у достовірності. Головним для актора було вибудувати «логіку типу» в усіх деталях, з багатьма відтінками. Точно відобразити подробиці психологічного проживання героєм певної події мало для нього важливіше значення, ніж ефектно подати саму подію. За надзвичайно просте за формою тлумачення психології дійових осіб І. Карпенка-Карого зарахували до акторів європейського масштабу. І. Карпенко-Карий байдуже ставився до зовнішньої сценічної трансформації, був легко впізнаваний у кожній новій ролі, не любив змінювати ходу, голос, уникав наліпок, перебільшеного гриму. І цим він дуже відрізнявся від своїх колег, нерідко програвав у порівнянні з іншими корифеями. Артист прагнув занурити своїх персонажів у буденне існування і зосереджував увагу на тому, щоб збагнути їх внутрішній світ».

За двадцять років творчої діяльності І. Карпенко-Карий написав близько двадцяти п'єс. Про його драматургію багато сказано в критичній літературі. Однак зараз хотілося б звернути увагу на ту обставину, що і сучасники драматурга, і критики недалекого минулого перш за все підкреслювали соціально-політичну сторону його творчості, часто не вдаючись до глибокого аналізу художніх властивостей п'єс. Іван Франко, роблячи примітку до вміщеної в Літературно-науковому віснику (1900 рік, т. XI) студію Ю. Кміта «Карпенко-Карий», так характеризував оцінки подібних критиків: «Основна помилка Кміта, як і багатьох наших критиків, лежить у тому, що вони підсувають белетристам – в даному разі Карпенкові-Карому – якісь соціально-економічні та публіцистичні цілі: хотів, мовляв, змалювати стан життя, причини упадку добробуту,

сімейного життя і т. і. Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не складає собі такої мети, бо, коли б так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію, і мета б була досягнена. Артист, коли кладе собі як завдання, то вони завсіди лежать в обсягу психічного і морального життя. Для виповнення тих завдань він користується відомими йому фактами з економічного чи соціального життя, теперішнього чи минулого; се його матерія, се цеги та дилі, з яких він складає свою будову... Сеї будови, сього образу, моральних відносин і переломів у сучасній Україні, сеї галереї психічних типів, змальованих майстерним пером Карпенка-Карого, їх значення в сучаснім житті і в культурній історії України майже не добачив, а тим менше простудіював Кміт».

Іван Франко взагалі дуже високо оцінював творчість Карпенка-Карого. Після його смерті він написав такі слова: «І знов наше письменство понесло велику страту... Чим він був для України, для розвою її громадського та духовного життя – се відчуває кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би лише читав його твори; се зрозуміє кожний, хто знає, що він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширини та багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого придумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки Росії але й інших слов'янських народів!».

Режисура українського театру корифеїв у 80-ті, 90-ті роки була культурно-мистецьким явищем загальноєвропейського масштабу. Вона розвела великі творчі потенції поневоленого народу, однак умови розвитку українського національного театру, адміністративні утиски та матеріальні нестатки не дали можливості зберегти і розвинути ці досягнення.

XIV. Український театр у Галичині

«Весна народів» 1848 року на певний час полегшила становище українського суспільства в Австро-Угорській імперії. Нова конституція принесла певні права для населення цієї багатонаціональної держави. Виникла навіть ідея створення українського професійного театру. Однак впливові шляхетські кола рішуче запротестували проти цього. Поляки ще за 10 років до першого розбору Речі Посполитої створили свій національний професійний театр і тепер захищали свою монополію на театральне мистецтво. Однак впливовий громадський діяч, посол до Відділу крайового Юліан Лаврівський, таки зумів у 1864 році створити у Львові Товариство «Руська бесіда», завданням якого була активізація культурного життя на українських землях.

Посилаючись на приклад польського театру, створеного на державні кошти, Лаврівський вимагав від сейму грошей на допомогу організації українського театру. Коли сейм у цьому відмовив, кошти почали збирати серед населення. Українська громадськість відгукнулася на заклик «Руської бесіди» і кошти були зібрані, однак львівське намісництво не давало дозволу на організацію постійного українського професійного театру у Львові, і найбільше, чого удалося досягти – це дозволу на проведення 40 вистав на рік у цьому місті.

29 березня 1864 року інсценізацією повісті Квітки-Основ'яненка «Маруся» відкрився у Львові професійний театр товариства «Руська бесіда».

Успіх був величезний.

Не тільки українська, а й польська та німецька преса друкували найпохвальніші відгуки на цю мистецьку подію захоплюючими рецензіями.

Очолив новостворений театр Омелян Бачинський, який починав свою акторську діяльність у польському театрі у Львові, а потім працював у мандрівних трупах на придніпрянській Україні. В першій виставі він виконував роль Наума, а його дружина – артистка Бачинська – головну роль Марусі.

Вибір саме цього твору був невипадковий. Це засвідчувало орієнтацію галицького театру на придніпрянську літературу. Згодом, у першому сезоні, були показані найпопулярніші п'єси української драматургії: «Наталка полтавка» та «Москаль-чарівник» І. Котляревського,

«Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» В. Дмитренка, «Бувальщина» А. Велисовського.

У 1865 році показано ще «Шельменко-наймит (денщик)» та «Щира любов» Квітки, «Гаркуша» О. Стороженка, «Вечір на хуторі» Ванченка (за М. Гоголем) та інших.

Цілком слушно історик галицького театру С. Чарнецький зазначав: «Наш театр у перші роки свого існування був чи не найбільш промовистим свідченням нашої духовної й культурної єдності із Наддніпрянською Україною».

Поряд з цим, зважаючи на потребу в п'єсах, які б відображали тяжке життя галичан, було вжито заходів для заохочення місцевих авторів до драматичної творчості. Ще до початку вистав, 24 лютого 1864 року було оголошено конкурс на кращі драматичні твори для українського театру.

П'єси мали бути написані українською літературною мовою!

«Цей конкурс був немов подув свіжого вітру в душній атмосфері тодішньої літератури руської», – писав І. Франко в статті «Руський театр в Галичині».

Кращі з п'єс, що надійшли на конкурс, були поставлені в театрі, це: «Роксолана» Г. Якимовича, «Сила любові» В. Шашкевича, «Підгоряни» та «Обман очей» І. Гушалевича, а також «Пан Довгонос» К. Маруновича.

Найкращою серед них була мелодрама «Підгоряни». Вона отримала першу премію, яка була розділена між автором п'єси і автором музики – композитором М. Вербицьким. Завдяки своїй мелодійній музиці ця п'єса 10 років трималася в репертуарі не тільки в українських трупах Галичини, а й Наддніпрянщини.

З тих небагатьох українських драматургів та перекладачів виділився Павлин Свєнціцький, відомий польсько-український письменник, що виступав під псевдонімом Павло Свій. Він переклав трагедії Шекспіра «Гамлет» і «Макбет», комедію Мольєра «Жорж Данден», назвавши її «Гаврило Бамбула», переклав він також і п'єси польських драматургів – (А. Фредро «Дами і гусари» і Ю. Коженьовського «Верховинці»).

Театр «Руської бесіди» працював успішно майже три роки, а потім із вини його керівника О. Бачинського розпався. Бачинський з групою акторів виїхав до Кам'янця-Подільського, де працював польський театр.

Далі подаємо уривки із книжки «Нарис історії українського театру в Галичині» Степана Чарнецького.

«У той час театр «Бесіди» здобув грошову субвенцію від галицького сейму. Для нагляду над напрямом театру Крайовий Виділ утворив окрему «Артистичну комісію», що проіснувала аж до світової війни. Та важнішої ролі вона не відіграла, бо членами її призначали звичайно урядовців, які ніколи в житті не склали доказів, що займалися театром, розуміли театральну справу й любили її. Зі звідомлень, які писала ця комісія, вирізнялися реферати Василя Ільницького, Анатоля Вахнянина та Володимира Коцовського, все інше було незугарним шаблоном та нісенітницею.

Директура Теофілі Романович. У 1874 р. «Бесіда» віддала театр Теофілі Романович, правдиве назвисько якої було Рожанковська. Вона до кінця 1880 р. вела директуру, що записалася як краща доба в історії розвитку театру. Театр набирав ясного обличчя, ставав справді українським, хоч щодо репертуару бував часто лише блідим відбитком польського театру. Романовичка, родом галичанка, яка перебувала деякий час на Наддніпрянщині з Ом. Бачинським, була з переконання щира українка і виявила дуже гарні тенденції зберігати чистоту української мови на сцені. Вона передусім доповнила дружину, до складу якої входили такі сили, як Марійка Романович, дві Камінські, Семків, Висоцька, Лянов'ська, Наторський, Стефурак, Душинський-Коралевич, Стефанович, Людкевич, Маньковський, Кумановський, Вітошинський, Йосифович, опісля – Волович, Гриневецький, Біберович, а в першій половині 1875 р. – Марко Кропивницький та Плошевський. Із кількома наворотами були гарні польські співаки Лясковський і Карпінський, а капельником був Айзенбергер.

Про перебування Кропивницького на галицькій сцені є багаті спогади, найцінніші – Євгена Олесницького та самого Кропивницького, та вони мало згідні з правдою, а якщо так, то засумнівні, щоб їх наводити. Кропивницький грав багато визначних ролей, співав у перервах народні пісні, та довго не витримав в умовах галицької нужди й повернувся на Наддніпрянщину, де йому судилося відіграти визначнішу роль в історії розвитку українського театру. Як драматичний актор Кропивницький зв'язався з галицькою сценою тривкіше. Тут виставляли його твори «Актор Синичка», «Пошились в дурні», «Невільник», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Глитай», «Перехитрили», «Пісні в лицях», «Вій», «Доки сонце зійде», «Дві сім'ї».

Після розлуки з Теофілею Романович та після прикрих досвідів з утратою цілого театрального добра, як гардероб, декорації, бібліотека

й музикалія, «Бесіда» віддала в 1881 р. театр у підприємство Омелянові Бачинському. Та Бачинський, що за останні 7 років вів свій власний театр і серед невимовно важких умов об'їздив із ним найтемніші закутини, не втримався довго при кермі, хоч крайовий сейм підвищив для театру субвенцію до висоти 4000 гульденів. У перевтомленого і знищеного мандрівками Бачинського не було вже сил до кермування театром, нагляд над яким мали виділ «Бесіди» й «Артистична комісія» Крайового Виділу. На Львів Бачинський зібрав доволі гарну дружину та виставив тут кілька новинок, як С. Гулака-Артемовського – «Запорожець за Дунаєм», «Чорні дияволи», «Солом'яний капелюх», «Чорноморці», Галясевича – «Сокільська дебра», Мозенталя – «Бойки», «Рогніда», Т. Сінкевича – «Чернець», «Рожеве доміно», Зайця – «Облога корабля», але, покидаючи Львів, позбувся мало не всіх кращих сил. Із малим гуртком акторів Бачинський шукав матеріальних та мистецьких успіхів по містечках, а то й селах, як Зарваниця, Конопківці, Улашківці, Струсів, Теребовля, Копичинці і т. д.

Біберович і Гриневецький. На рік 1882 «Бесіда» передала управу театру спілці – Іван Біберович та Іван Гриневецький. У той спосіб театру було передано керму в найвідповідніші руки. На чолі установи стали люди, що мали за собою кілька років праці на сцені і досвід, а передусім гаряче любили театр, знали його потреби і знали вимоги та примхи публіки. Обидва вони взялися сміливо за діло та постійно здобували собі щораз більшу симпатію публіки й визнання преси не лише своєї, але й чужої. Після чотирьох років нової управи Іван Франко писав про театр: «Театр панів Гриневецького і Біберовича в теперішнім стані сміло може рівнятися з найліпшими провінціональними театрами, які коли-небудь у нас були. Режисером є Гриневецький, чоловік не тільки талановитий, але й посідаючий зовсім поважне фахове образування. За його старанням кожна штука появляється на сцені добре вистудійована і старанно виконана, що з похвалою підносить навіть львівська польська преса, котра послідніми часами – треба признати – ніколи вже не виступала ворожо проти жодного з руських театрів. Декорації, хоч не дуже багаті і пишні, вистарчають для маленької сцени і неперебірчивої провінціональної публіки, костюми, особливо народні, переважно добрі і вірні, мова чиста і поправна, не виключаючи й акценту, котрий кожному нерусинові звичайно дуже великі чинить трудності. Працю ту признав Сойм Краєвий, підвищаючи перед роком запомогу [вищу] о 1000 зл».

Дирекція Гриневецького й Біберовича тривала сім років, себто до

початку 1889 р. У 1889 р. Гриневецький вмер у Перемишлі, й театр вів далі, до 1892 р., сам Біберович. Часи управи Гриневецького – Біберовича становлять найкращу добу в історії української сцени в Галичині. Гриневецький надавав артистичний напрям і провід театрові, а Біберович, поза сценічним талантом, був дуже добрим адміністратором, що знав складний і скромний механізм мандрівного театру. До складу театральної дружини входили такі сили, як Степан Стефурак, Кость Підвисоцький, Владислав-Казимир Площевський, Пясецький, Данилович, Санецький, Осипович, Кожикевич, а з жінок – Біберовичева, О. Підвисоцька, Танська (пізніша Осиповичева), Пясецька, Стефуракова, далі Тит Гембицький, А. Стечинський, Лясковський, Михайло Ольшанський, Новицький, Курманович, Ольховий, Бенза, Концевич, Гулевич. Українська сцена приманювала до себе талановитих польських діячів, які служили на ній постійно (Пясецькі, Карпінський, Лясоцький, Клішевський, Ольшанський) або виступали гостинно (Скальський, Борковський, Радван, Бочкай).

Нова дирекція подбала про новий репертуар, що залишився на все як найпроречистіший пам'ятник мистецької культури та високого рівня, на якому театр тоді стояв. Тоді промовили зі сцени Омелян Огоновський, Корнило Устиянович, Йосип Барвінський, Василь Ільницький, Юрій Федькович; прислужився сцені й Сидір Воробкевич. Усі їхні твори – здебільшого історичні драми; народ уперше почув зі сцени велику пісню про минуле, вперше побачив на сцені могутні легенди своєї давнини, славні події своєї історії. Виставлено було тоді: Огоновського – «Федько Острозький» та «Галшка Острозька», Корнила Устияновича – «Ярополк І Святославич» та «Олег Святославич», Йосипа Барвінського – «Павло Полуботок» та «Чернігівка» (перерібки), В. Ільницького – «Настя». Крім того, дирекція поповнила репертуар народними творами з Наддніпрянщини: Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Карпенка-Карого, Панаса Мирного, Янчука, Бораковського. Виставлялися Лисенкові опери «Різдвяна ніч» й «Утоплена», Бажанського – «Олеся» і «Мартка». На той час припадають також вистави перших творів Гр. Цеглинського. Зі світового письменства Гриневецький вводив у наш репертуар твори Шіллера, Гоголя, Сарду, Островського, Фредра, Балуцького, Онета, Клайста, Зудермана, Мозера. Переклади докопували Євген Олесницький, Іван Франко, Гриневецький та ін. На підмостках нашої сцени вперше з'являється французька оперетка, а згодом – німецька.

У 1889 р. театр святкував у залі «Фрозін» у Львові 25-літні роковини свого існування. Повторився вечір з-перед 25-ти років. Пролог виголосив студент філософії Олександр Колесса, музичну частину було повторено майже точно як у 1864 р. Нашу дружину вітали актори місцького львівського театру, що теж брали участь у святі. На сцені з'явилася делегація польських акторів – Збоїнський, Валевський і Скальський, а Збоїнський виголосив сердечну промову, бажаючи українським товаришам, щоб уже раз діждалися власного театрального будинку у Львові. Решту вечора виповнила вистава «Марусі».

Театр за дирекції Гриневецького – Біберовича тішився заслуженою славою, а з'єднав собі її високовартісним репертуаром, знаменитою режисерією та першорядними сценічними силами. Публіка ставилася до театру з великою любов'ю й щирим визнанням.

Роки експериментів. Директура Садовського. У 1890 р. виділ «Бесіди» рішився перебрати театр під власний заряд. Це рішення попередили наради анкети, й хоч більшість голосів противилася цьому, виділ таки поставив на своїм. І розпочалася найсумніша доба нашого театру, що тривала сім літ. Управителями за ті роки були по черзі Юліян Винницький, Іван Гуляй, Стечинський – Підвисоцький – Ольховий, Стечинський, Лопатинський, Ольшанський, Ольшанський – Вороний, Касяненко, Ольшанський, Поліщук – Ольшанський, Лопатинський, Тембицький, Заячківський, д-р Гриневецький. Ці постійні зміни на начальних і відповідальних становищах наглядно свідчать, що у нашому театрі діялось зле.

У 1892 р. театр відсвяткував ювілей А. Стечинського, а в 1896 р. Стечинський розпрощався зі сценою й зі світом. В цьому ж році Крайовий Виділ винагородив на драматичнім конкурсі Грінченка («Ясні зорі» й «Нахмарило»), Цеглинського («торгівля перлами») та Невестюка («Кандидат»). Два роки пізніше було заіменовано нову «Артистичну комісію», до складу якої увійшли Савчак, Коцовський, Кулачковський, Грушевський, Вахнянин, І. Огоновський і О. Колесса. І хоч сумно було в ті часи з театром і в театрі, охоти до праці було мало, а час минав на затиранні невпинно вибухаючих конфліктів, скарг, взаємних суперечок – все ж таки репертуар було дещо оновлено виставами Кальдерона – Франка «Війт Заламейський», Франка – «Учитель», «Кам'яна душа», деяких творів Тобілевича, Кропивницького, Зудермана. З опер виведені «Сицилійське парубоцтво» і «Поворот батька» та кілька німецьких оперетток.

Після років власної управи «Бесіда» розписала конкурс на самостійного директора-підприємця й віддала театр докторові Іванові Гриневецькому, що був небожем колишнього спільника Біберовича. Та Гриневецький не витримав року. «Бесіда» віддала дирекцію Михайлові Губчакові, який вів театр від 1901 до 1904 р., та не здійснив сподівань, які з ним дехто в'язав. Театр мав тоді вже 18 500 кор. підмоги від сейму. З новин за Губчака виставлено: Франка – «Будка № 27», Цеглинського – «Кара совісті» та «Ворожбит», Горького – «Міщани» й «На дні», Найдьонова – «Діти Ванюшина», Сметани – «Продана наречена» та інші оригінальні й перекладені твори, й між ними – «Як ковбаса та чарка»...

У той час уже вдруге заснувався у нас «Комітет будови українського театру в Львові». Знову поплливли жертви усього краю. А разом із тим почалася спізнена виміна думок, газетні полеміки, що довели до гарячих спорів, які відбилися на всій акції Комітету.

За останній десяток років вся здорова громадська думка зрозуміла, що з нашим театром діється зле, а тому звернулася проти «Бесіди» та її способу опікування над єдиним українським театром у Галичині. І нема тут дивоти. В час заснування театру товариство «Бесіда» було єдиним товариським і культурним осередком, який об'єднував тодішнє громадянство, себто його інтелігентні кола у Львові. Та час не стояв на місці; заснувалися нові установи, а тим самим наше життя розрослося, зрізничкувалося. Зрозуміла це вкінці й «Бесіда», зрозуміла й те, що справа театру є на хибній дорозі, й постановила з тієї дороги звернути. До ведення театру вдалося приєднати відомого діяча з Наддніпрящини Миколу Садовського, який приїхав до Галичини з артистом Северином Паньківським. Слідом за ними приїхала й Марія Заньковецька. Таким чином, керму львівського театру обійняла людина, що її доцьогочасне життя й діяльність творили світлу сторінку в історії українського театру. Там, на Наддніпрянщині, вніс він на сцену свіжий подих широких херсонських степів, де він зжився з народом, якого полюбив усім своїм серцем і якому вірно прослужив на сцені все своє життя. Наш глядач обіцяв собі побачити на сцені із Садовським візію великих історичних картин, в яких він відтворював Мазепу, Богдана Хмельницького, Саву Чалого, а далі Бурлаку, де створив напрочуд сильний життєвою правдою й переконуючий тип людини, що боролася за добро народу, а той народ у заплату його продав. На жаль, галерея історичних драм не з'явилася на нашій сцені, бо цього не дозволили цензурні умови.

Як режисер Садовський був неоціненний. Говорив залюбки, що режисер у театрі те саме, що влада в державі. Він вимагав на сцені безоглядного послуху, без якого не вірив в успіх праці. Розуміння режисерських обов'язків і знання підтвердив він скоро і в Галичині. На Наддніпрянщині виловив він цілі покоління сценічних талантів, а у нас у Галичині за однорічний свій побут устиг прогнати зі сцени старий, висовганий шаблон, традицію бездушного наслідування, вказав практично галицькому акторові шлях і способи наблизити сцену до життєвої правди, природності та краси. Садовський відкривав і викресував «іскру Божу» в акторах. Він оформив такі таланти, як Юрчак, Захарчук, Дяків, Костів та ін.

Садовський умів вивести народну драму так, що вона викликала враження дійсності, а його гуртові яви просто хапали за очі своєю життєвою правдою. Садовський показав ще галичанам, як співається народна пісня. Ті, які його чули, не в силі забути його співів «Ой наступила та чорна хмара» або «Максим козак Залізняк»; ці його пісні в міському театрі демонстраційно оплескували навіть намісник Потоцький і маршалок Бадені...

Про тодішні виступи Заньковецької багато писати не доведеться. Це була артистка на велетенську міру Сари Бернар. Вона творила високомистецькі постаті, постаті, повні правди, сили і краси.

Садовському межі Галичини були затісні; не міг він також звикнути до наших загумінкових відносин, де з нечуваним трудом треба було в кожному місті здобувати зал. Тому, об'їхавши Коломию, Станіслав, Стрий, Перемишль, Львів і Тернопіль, повернувся на Наддніпрянщину. Тож у 1906 р. «Бесіда» віддала театр Йосипові Стадникові, який зі змінливим щастям та зі змінливими успіхами вів його до весни 1913 р. Репертуар того часу – то був відбиток й наслідування польських сцен; новиною було введення оперних вистав.

Останнім передвоєнним директором був Роман Сірецький, що мав широкі плани, якнайкращу волю поставити наш театр на високім рівні, та, на жаль, недовгий час до вибуху світової війни не дав йому здійснити свої наміри. Бо коли знялася буря, Сірецький першим опинився на фронті, і не судилося йому з війни повернутися. Згинув він під Стриєм і там похований.

Воєнна хуртовина захопила театр у Борщеві, де окупаційна влада заборонила продовжувати вистави. Згодом недобитки театру прибилися до Львова. Тут спроби давати українські вистави не повелися – знову з

цензурних оглядів. Зате в Тернополі, що найдовше залишався під російською владою, Лесь Курбас організував окрему трупу, яка уладжувала «Тернопільські театральні вечори», а участь в них брали передвоєнні члени театру «Бесіди».

Повоєнні роки. Листопадовий зрив, бої за Львів і відступ наших військ зачинили двері від святинь усяких муз. Наші актори опинилися поза Львовом. Тільки під кінець 1918 р. засновується в Тернополі «Український театр» під управою Миколи Бенцаля, який в березні 1919 р. перетворюється на культурно-освітнє товариство акторів «Новий львівський театр». Душею товариства були Амвросій Бучма та Володимир Калин, а до складу дружини входили Зубрицький, Демчук, Рубчак, Бортник, Бенцаль. Ставили «Молоду кров» Винниченка, оновили «Суєту» Карпенка-Карого, давали дармові вистави для війська, для поранених стрільців, на користь Українського Червоного Хреста і т. д.

Пізніше в Станіславі було організовано другий театр – «Український Чернівецький театр». Створено його з тієї частини театру, яка відлучилася від театру «Бесіди» під управою Рубчакової. Цей театр грав спершу в Чернівцях, опісля об'їхав усю Буковину. Румунський наїзд на Буковину поставив театр у безнадійне становище, бо румунська влада заборонила грати по-українськи, а акторам дала дозвіл на проїзд у Галичину під умовою, що більше не повернуться. Таким чином «Чернівецький театр» опинився у Станіславі. В цьому театрі були Лесь Розлуцький, Осиповичева, Демчишин, Левицькі, Філомена Лопатинська, К. Пилипенко, Козак-Вірленська, О. Польовий та ін. Театр грав постійно в залі Монюшча до травня 1919 р., себто до часу, коли під проводом Й. Стадника постав державний театр ЗУНР.

У час, коли війська Директорії (1919) мусили під напором більшовицької армії відступити з-за Збруча на Галицьку землю, з ними приїхала й громадка наддніпрянських акторів: М. Садовський, Борисоглібська, Іванова й ін. Садовський зібрав гурт і дав кілька вистав.

За польської влади знову відживає театр «Бесіди» (в 1922 р.). Підприємство перейняв д-р Бр. Овчарський. У Львові з'явився довголітній артист російських і українських сцен О. Загаров, що взявся за організацію нашого театру. Він був представником неореалістичного напряму і своєю короткою усильною працею вказав нашому театрові новий шлях. Вся вага, значення й заслуги Загарова – головно в його режисерії. Своєю мистецькою постановою таких творів, як «Тартюф» Мол'єра, «Візник Геншель» Гауптмана, «У пристані» Енгля, він зацікавив

під режисерським оглядом не лише українські кола у Львові. Загаров залишив по собі пам'ять талановитого творчого режисера, який не лише розумів і відчував твір автора, а й умів віднайти у ньому загальний стан, настрій всього твору й його окремих моментів, умів підібрати темп, потрапити в стиль та об'єднати всі творчі сили в мистецьку згармонізовану цілість. Незвичайно талановитою його співробітницею була Марія Морська. В 1922 р. «Бесіда» відмовилася вести театр, і тоді Загаров виїхав на Закарпаття.

Сучасний стан театрів. З існуючих під цю пору театрів У межах Речі Посполитої Польської на перше місце висувається, безсумнівно, театр «Заграва», що залишається під проводом Володимира Блавацького. Провідник – молода освічена людина – фанатично любить театральне мистецтво, обізнаний зі сценою та її вимогами, а передусім свідомий засобів, якими диспонує, й цілей, до яких прямує. Театр виставляє найновіші твори українських і чужих авторів, увів у репертуар релігійну драму та зробив спробу оновити в зміненій формі «Ой не ходи, Грицю». Режисерія модерна й помислова, декораційна сторона – гарна і дбайлива.

Другим щодо мистецького рівня треба визнати Український театр ім. Тобілевича. Веде його передвоєнний член театру «Бесіди» Микола Бенцаль. Є там ще старі, заслужені актори, як Рубчак. Репертуар оперетковий, переплітений народними драмами. Театр Йосипа Стадника, в якому виступають із відомих сил Стадникова, Стадниківна й інші молодші актори, також живе оперетковим репертуаром, але переплітає його перекладеними модерними драмами. Є ще й театр Яреми Стадника з опереткoво-ревюйовим репертуаром.

Театр ім. Садовського поставив би я на третьому місці після «Заграви» й театру ім. Тобілевича. Веде його Карабіневич, режисерує досвідчена київська артистка Барвінок-Карабіневичева. Театр цей залишився вірний побутовому репертуарові і виводить його гарно та старанно. В дружині кілька помітніших талантів.

Із театрів, що також залишились вірні побутовщині, слід згадати театр Комаровського й театр Когутяка, які мандрують і грають твори з народного й жидівського життя. Театр Сарамаги – з молодими повоєнними силами, з репертуаром оперетково-ревюйовим – їздить по містах, містечках і селах. Театр Проскурницького з молодими повоєнними акторами, з ревюйовим репертуаром навідує містечка й села. Театр Богема з молодими розбитками різних театрів, із ревюйовим реперту-

аром навідує містечка й села. Театр Войтовича (старого монологіста) з народним репертуаром об'їздить села. Театр Юрка Кононева з молодим гуртом акторів (відомий наддніпрянський актор Чугай), з історичним і побутовим репертуаром об'їздить містечка і села. Театр Веселка під проводом Тимченка, з репертуаром ревюйовим, від двох років не їздить. Театр «Цвіркун» заснований у 1931 р. Зі старших відомих акторів були там Сорока, Залуцький, Гірняки, Козак-Вірленська, Якимова, Орлан. Театр цей грав у Львові цілий сезон 1931 – 1932 рр. Репертуар оперетково-ревюйовий. Від 1935 р. їздив по містах і містечках. Від 1936 р. був нечинний, а в половині листопада 1937 р. оновлює свою діяльність як Львівський театр, під управою Сороки й Залуцького.

Поза межами Галичини є ще на Волині театр Певного, а на землях корінної Польщі – українські театри: 1) Руденкової, 2) Айдарова, 3) Бойчихи, 4) Городничого і 5) Залевського.

До 1926 р. по Галичині їздив театр Міткевичевої, що вславився гарним виконанням народного репертуару і талановитими акторами. Після ліквідації актори розбрелися по трупах, які є на території корінної Польщі». (За С. Чарнецьким).

XV. РЕЖИСУРА МХТ ЯК НОВА СТОРІНКА РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ

Кінець XIX століття позначився в Росії небувалим соціально-політичним піднесенням. Назрівала революційна ситуація. Країна йшла назустріч грандіозним соціальним вибухам, катастрофам світового масштабу. Людина як історична особистість вступила в нові взаємини з державою та суспільною системою. Пора вікової сплячки минула. Настав час відкритої дії, яка іноді прямо, іноді посередньо, але зачіпала інтереси кожної людини, хотіла вона цього чи ні. Будь-яка особа, незалежно від її волі, стала дійовою особою історії. Мистецтво просто не могло не відчути, не прореагувати на цей тісний зв'язок людини з своїм часом. Мистецтво повинно було образно узагальнити суспільні закономірності свого часу, дати відчуття цілого, показати, як рух історії впливає на людські долі, на людське щастя. Передова російська література в особі Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленка, О. Купріна, Л. Андреєва, М. Горького глибоко розкрила всю складність, всі кривди і болі тогочасного життя – систему державного керування, несправедливості суду, лицемірство церкви, продажність лібералізму, тупість та самовдоволення міщанства та інших негативних явищ, які утримували самодержавно-бюрократичну сваволю.

Передові російські письменники виконували свою історичну місію, вони давали людям наочні формули життя, спрямовували їх на боротьбу за краще майбутнє.

Однак тогочасне театральне мистецтво не підносилося до такого філософського узагальнення дійсності. Дійсності складної, бурхливої, суперечливої. Окремі виступи Єрмолової, Федотової, Ленського, українських митців, хоч і підвищували свідомість окремих груп суспільства, все ж не виконували тієї громадянської функції, яку повинен був відіграти театр в цей історичний час. Потрібна була людина, яка б очолила складну театральну діяльність, згуртувала навколо себе однодумців, повернула театр обличчям до життя. Це мусила бути перш за все така людина, яка могла б всеосяжно охопити плин життя, і головне – вміти дати пояснення, інтерпретацію і життєвим явищам, і тим таємницям, проблемам життя, які освітлювалися російською та світовою літера-

турою. Це повинен був бути насамперед мислитель, інтерпретатор, режисер, здатний створити цілісний твір сценічного мистецтва, спрямований на досягнення певної творчої і громадянської мети. Сам час, розвиток історичної ситуації ставив режисера на чолі творчого процесу в театрі. Такого режисера ще не знала російська сцена.

Один з перших глядачів новоорганізованого Московського Художнього театру висловлювався так: «Режисер-мислитель – явище небачене, нове, несподіване»... Однак функцією мислителя, ідейного інтерпретатора п'єси та зображених в ній процесів життя не обмежувалася роль режисера-новатора.

Вже самий план створення в Москві театру нового типу поставив перед режисурою цілий ряд обов'язків, без виконання яких режисура як професія не могла реалізуватися. Найперша група обов'язків режисера стосувалася самої організації театральної справи. Саме для організації театру нового типу в червні 1887 року відбулася історична вісімнадцятигодинна зустріч К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка в ресторані «Слов'янський базар». Значно пізніше в книзі «Моє життя в мистецтві» К. С. Станіславський згадував цю зустріч так: «Світова конференція народів не обговорює своїх державних питань з такою прискіпливістю, з якою ми обговорювали тоді основи майбутньої справи, питання виключно мистецькі, наші творчі ідеали, сценічну етику, техніку, організаційні плани, проекти майбутнього репертуару, наші взаємостосунки.

В організаційному плані необхідно було перш за все завербувати пайщиків, фінансових фундаторів нового театру серед заможних людей. (Особисто я міг долучитися до справи з дуже скромним матеріальним вкладом, тому що раніше зроблені борги ще в Товаристві мистецтва та літератури сильно підірвали моє фінансове становище)».

Організатори МХТ домовилися тоді, що акторам найперше потрібно створити людські умови праці (приміщення, в якому було б відведено більше уваги сценічній та закулісній частині театру, чистоті, теплу, обладнанню гримерних, закулісному відпочинку акторів тощо).

В організаційну роботу режисерів театру входило і формування трупи. Незважаючи на те, що трупа майбутнього театру формувалася в основному з акторів аматорського театру Товариства мистецтва і літератури і випускників філармонічного училища, учнів В. І. Немировича-Данченка, на засіданні були зроблені суворі принципи щодо формуван-

ня творчого складу. Проілюструємо це твердження ще однією цитатою з того ж твору:

«Ось вам актор А., – екзаменували ми один одного. – Чи вважаєте його талановитим?»

«Надзвичайно».

«Візьмете його до себе в трупу?»

«Ні».

«Чому?»

«Він пристосував себе до гонитви за кар'єрою, свій талант – до вимог публіки, свій характер – до примх антрепренера і всього себе до театральної дешевизни. Той, хто отруєний такою отрутою – зцілитися не зможе».

«А що ви скажете про актрису Б.?»

«Гарна актриса, але не для нашої справи».

«Чому?»

«Вона не любить мистецтво, а лише себе в мистецтві».

«А актриса В.?»

«Не підходить – невиправна каботинка».

«А актор Г.?»

«На цього раджу звернути увагу».

«Чому?»

«У нього є ідеали, за які він бореться; він не погоджується з існуючим. Це людина ідеї».

«Я теж так гадаю і тому з вашого дозволу вношу його в список кандидатів».

К.С.Станіславський надавав великого значення не лише формуванню акторського складу. Він відшукав і високо оцінив спеціалістів художньо-постановочного характеру: гримерів Я. І. Гремиславського та М. А. Гремиславську, робітника сцени (згодом головного машиніста сцени) І. І. Тітова, суфлера І. Н. Ананьєва, костюмерку М. І. Григор'єву. Цих спеціалістів, що працювали в театрі Товариства мистецтва та літератури, він забрав у новостворений Московський Художній загальнодоступний театр.

Відомо також, як високо цінив Костянтин Сергійович творчу дружбу зі своїм найближчим співробітником – художником Сімовим В. А. та композитором Сац І. О.

Незважаючи на те, що за час десятилітньої роб... К.С.Станіславський здобув значний ...

створенні Художнього театру легко віддав першість в цьому відношенні Володимиру Івановичу як режисеру, адміністративний талант якого був цілком очевидний.

Літературне veto було також віддане В. І. Немировичу-Данченку. Станіславський легко підкорився літературному авторитету свого колеги (адже він на той час уже був відомим драматургом). Що це не було помилкою, показала подальша історія МХТ. Володимир Іванович безпомилково вів репертуарну лінію театру, налагоджував дуже плідні стосунки з драматургами.

Однак у галузі мистецько-постановочній, режисерській, акторській право veto залишалося за Станіславським. Справа не тільки в тому, що за плечима Костянтина Сергійовича було п'ятнадцять вистав, поставлених у «Товаристві» та велика кількість успішно зіграних ролей. Двоєдине керівництво театром вимагало такої формули, яка дозволяла б найбільш оперативно досягати успіху в роботі. «Протягом наступних років, – пише Станіславський, – ми міцно трималися цього пункту умови. Варто було одному з нас вимовити магічне слово veto, як суперечка припинялася на півслові без права її відновлення, і вся відповідальність лягала на того, хто наклав свою заборону».

Заради справедливості треба сказати, що режисери-керівники МХТ дуже обережно користувалися цим правом і вдавалися до нього лише в крайніх випадках.

Мистецько-постановочна функція режисера була основною в справі утвердження нового театру. Якщо стисло говорити, то Московський Художній театр почався з ненависті до рутини і шаблону, з боротьби зі штампами та зашкарублою театральщиною. Сам Станіславський про це говорить так: «Програма цієї справи, яку ми розпочинали, була революційна. Ми протестували і проти старої манери гри і проти театральності, і проти фальшивого пафосу, декламації і проти акторського награшу, і проти поганої умовності постановки, декораційного оформлення, і проти прем'єрства, яке псувало ансамбль, і проти всієї побудови вистав, і проти нікчемного репертуару тогочасних театрів».

Засновники МХТ виступали проти мистецької деградації перш за все казенної імператорської сцени. Саме офіціозне мистецтво відривало театр від народу, потурало низьким смакам ожирілої публіки, гальмувало розвиток нової акторської техніки, не використовувало досягнення європейських та вітчизняних режисерів. У 80-х роках у провінційних театрах велися справжні новаторські пошуки, там створювалися такі

вистави, про які імператорська сцена і не мріяла, хоч вона мала великі переваги і в матеріальному забезпеченні, і в кадрах, і в умовах роботи. В імператорських театрах процвітала стихійна творчість окремих трагіків і коміків; це був театр роз'єднаних індивідуальностей, театр акторів знаменитого «нутра», театр незгармонізованих компонентів вистави. Режисура МХТ утвердила нові принципи сценічного мистецтва, які вимагали, щоб театральний спектакль створювався як цілісна реалістична картина життя, створена до найдрібніших нюансів професійно підготовленим режисером у тісній співпраці з драматургом, акторами, художником, композитором. Гармонія всіх компонентів вистави повинна була виразити глибину п'єси, й внутрішній зміст. Режисура молодого московського театру висунула тезу про художню єдність вистави, вона вимагала, щоб все було підпорядковане єдиному художньому задуму вистави. Незабаром ця точка зору стала загально прийнятою у всьому новому театрі і вона відрізняла тоді новий театр від старого. Режисер отримав особливе значення в справі створення вистави. Він стає його духовним і технічним керівником. Замість розрізнених і неузгоджених між собою акторських робіт владною рукою режисера встановлювався досконалий ансамбль вистави. Французький термін ensemble, що буквально означає єдність, співзвучність, узгодженість, в театральному мистецтві означає перш за все згармонізованість акторської гри, єдність тону, ритму, настрою. Щодо цього варто згадати діяльність видатних європейських режисерів – Екгофа, Шредера, Лаубе, Кронека, Антуана; українських та російських – Кропивницького, Старицького, Саксаганського, Ленського, Федотова, які розробляли і успішно реалізовували проблему ансамблю. У виставах Художнього театру вперше були узгоджені елементи зовнішнього і внутрішнього ансамблю, що допомагало досягти тонких особливостей авторського стилю, передати емоційну та соціально-побутову атмосферу.

Режисура МХТ провела реформу декораційного оформлення вистави. В старому театрі, навіть найкращому, використовувався стаціонарний набір декорацій, які переходили з однієї вистави в другу незалежно від авторських вимог і характеристик. Кімната мала вигляд тристінного «павільйону». На цих стінах часто були намальовані вікна, шафи, полиці, годинники. Кімнати мали декілька ґатунків: багата кімната характеризувалась м'якими меблями, завісами на дверях і вікнах, кушетками і канапами; бідна – нефарбованим столом, кімнатними доріжками, окремими стільцями; «зала» – позолоченими меблями і дзеркалами;

«кабінет» – великим письмовим столом, диваном і намальованою на стінах павільйону книжковою шафою, інколи портретом чи картиною. Екстер'єр мав намальовану на полотні декорацію «саду» або «лісу», що зображувалося у вигляді арок з переплетеними деревами невідомої породи; була ще також декорація «античного палацу» з колонами, зі зробленими «під мармур» лавами і статуями. Жодної індивідуальної характеристики така декорація не мала, вона була лише «умовним знаком», за яким глядач впізнавав місце дії. За такими ж умовними прикметами костюмів треба було впізнавати і селян, королів, купців, військових. К. С. Станіславський ще в театрі Товариства мистецтва та літератури рішуче відкинув таку декорацію. Він вважав, що декорація, будучи компонентом сценічного мистецтва, мусить бути тісно пов'язана зі змістом, жанровою визначеністю, образним ладом драматургії та режисерським задумом вистави. На перших порах він твердо тримався життєподібності, насичуючи її соціальною та побутовою конкретикою.

Під час роботи над «Потопленим дзвоном» Г. Гауптмана він знайшов художника, який відповідав цим вимогам. Це був В. А. Сімов. З ім'ям Сімова пов'язаний весь перший період творчості молодого театру. Він досконало вмів відтворювати на сцені конкретні обставини життя різних верств суспільства, організовувати середовище сценічної дії, яке було тісно поєднане з задумом режисера та драматурга, давало можливість розгортання цікавих мізансцен, формувало атмосферу, яка відповідала сценічному життю персонажів.

К. С. Станіславський переглянув також проблему музики в драматичному театрі. «В той час в усіх театрах драматичні вистави починалися музикою. Оркестр, без всякого зв'язку з тим, що відбувалося на сцені, жив на очах у глядача, на найбільш видному місці, перед сценою, жив своїм відокремленим життям, перешкоджав акторам грати, а глядачам дивитися. Перед початком вистави і в антрактах оркестр, як правило, грав увертюри Зуппе, польки з кастаньєтами і т. п. Яке відношення мають вони до «Гамлета», якого виконують на сцені?.. Увертюру було скасовано так само, як і антрактну музику. Оркестр розташовувався за кулісами, якщо цього вимагала п'єса».

Для вистав драматичного театру треба було писати спеціальну музику. Вона повинна бути тісно пов'язана зі сценічною дією, з атмосферою вистави, підкреслювати зміст і характер того, що відбувається на сцені, розкривати динаміку емоційних переживань актора. Прикладом такої музики можна вважати військовий марш у виставі «Три сестри»

(пост. 1901). Він був і конкретний (з міста від'їздить полк), бравурний, і ніс тему «проясненого трагізму», в якому туга, навіяна життям, перепліталася з жадобою життя. Музика і музикальність стали в цьому театрі могутнім виражальним засобом, що передавав невисловлену словами тривогу, чи радість дійових осіб.

Реформуваннях театру провадилося стосовно всіх мистецьких складових сценічної продукції, однак найбільшої уваги режисери-новатори надавали таким творчим компонентам як драматургія та майстерність актора. К.С. Станіславський завжди стверджував: «Мистецтво театру в усі часи було мистецтвом колективним і виникало лише там, де талант поета-драматурга діяв в поєднанні з талантом акторів. В основі вистави лежала та чи інша драматична концепція, що об'єднувала творчість актора і надавала сценічній дії узагальнений мистецький сенс. Через те і творчий процес актора починається з заглиблення в драму. Актор повинен перш за все самостійно чи за допомогою режисера розкрити в п'єсі, що ставиться, її основний мотив – ту характерну для даного автора творчу ідею, яка стала зерном його твору і з якої, як із зерна, цей твір органічно виріс. Зміст драми завжди має характер дії, що розгортається перед глядачами, в цій дії всі персонажі п'єси відповідно до своїх характерів беруть певну конкретну участь і ця дія, послідовно розвиваючись у визначеному напрямку, начебто прагне досягти поставленої автором мети».

Незважаючи на те, що в перші роки існування Московського Художнього театру його називали «театром режисера» він завжди був передусім «театром драматурга», «театром автора».

Головною метою творчого колективу Володимир Іванович Немирович-Данченко вважав уміння розкрити «обличчя автора, його стиль». В мистецтві театру нема і не може бути одного методу роботи над усіма без винятку драматичними творами, нема і не може бути якогось одного ключа до всіх видів і жанрів. Збагнути «обличчя автора» – це не значить лише впіймати його літературно-стилістичні прийоми, це вміння перш за все заглибитися в його внутрішній світ, в його світогляд та життєрозуміння».

Вже значно пізніше, коли Художній театр досяг своїх творчих вершин, на питання: «Що являє собою режисер Художнього театру?» – було загально визнано, що головною характерною рисою цього режисера є його вміння побачити драматичний твір у його цілісності, в найбільшому масштабі і найбільшій глибині, яку цей твір може дати. «...Режисер

та актори повинні прагнути більш точно і глибоко осягнути дух і задум драматурга, а не підміняти його задум своїм», – завершує свою думку К. С. Станіславський у вище згаданій статті.

Коли говорять про акторське мистецтво XIX ст., то попри все критичне ставлення до нього, ми не повинні ставити знак мінус. Це було мистецтво реалізму.

Художній театр проводив сценічні реформи не як заперечення російського акторського мистецтва, а як теоретичне осмислення і практичний розвиток всього кращого, що було нагромаджене на той час в акторському мистецтві кінця XIX століття. Однак хоч це і був театр сценічного реалізму, він зовсім не був театром життєвої правдоподібності. Часто-густо його правда була театральна, умовна, засоби сценічної виразності йшли від сценічних традицій, а не від життя. Актори цього театру в своїй більшості користувалися перебільшенням демонстрації радощів і горя своїх сценічних креатур, мова була у них особливо підкреслена, піднесена, жест відрізнявся надмірністю, у сценічній поведінці часто використовували картинні пози. Для виконання романтичного і побутового репертуару вона використовувала прийоми та засоби, які на практиці застосовувалися вже багато разів. Їх вплив на сприймання і почуття глядачів був ретельно перевірений. Актори знали чим і як викликати сміх – в комедії і сльози – в трагедії.

Знайдений одного разу великим актором прийом виконання ролі, тої чи іншої сцени потрапляв у «скарбницю» сценічного мистецтва і передавався як живий приклад від одного акторського покоління до іншого. Актори старого театру знали добре, що «кохання виражається поцілунком рукою і справжнім поцілунком, притискуванням до серця своєї і чужої руки (заведено вважати, що людина кохає серцем), коханці стають на коліна (причому красиві та благородні опускаються на одне коліно, щоб було більш мальовничо, а коміки – на обидва, щоб бути більш смішними), закохані закочують догори очі (при піднесених почуттях, до яких зараховується кохання, дивляться вгору, тобто на небо, де знаходиться все піднесене), кохання виражається також пристрасними рухами (які нерідко межують з каліченням тіла, тому що закоханий не повинен панувати над собою), кусанням губів, блиском очей, роздутими ніздрями, пристрасним шепотом та іншими проявами тваринного любострастя або солодкуватої сентиментальності.

Актори старого театру знали, що:

Хвилювання виражається швидким ходінням туди й сюди, тремтінням рук при розкриванні листів, цокотінням графина об склянку і склянки об зуби під час наливання і випивання води.

Спокій виражається нудьгою, позіханням та потягуванням.

Радість – плесканням в долоні, підстрибуванням, наспівуванням вальсу, кружлянням та розгонистим сміхом, швидше галасливим, ніж веселим.

Горе – чорним одягом, напудреним обличчям, сумним похитуванням голови, сяканням носа та витиранням сухих очей.

Таємничість – прикладанням вказівного пальця до вуст і святково вкрадливою ходою.

Наказ – вказівним пальцем вниз.

Заборона – вказівним пальцем вгору.

Сила – стисканням кулака і грюканням по столу.

Хвороба – задушливим кашлем, тремтінням та запамороченням (театральна медицина визнає лише сухоти, лихоманку та недокрів'я).

Смерть – удавлювання грудей або розривання коміру сорочки (ремесло визнає лише дві смерті: від розриву серця і від ядухи)».

Звичайно, не всі ці ремісничі прийоми зустрічалися щоразу у виставах старого театру, однак нахил до механістичного показу людських почуттів був дуже розповсюдженим, що відчувається навіть через авторську іронію в наведеному уривку.

Необхідність у нових засобах сценічної виразності, і перш за все в акторському мистецтві, стала найбільш пекучою проблемою молодого театру. Однак в перші дні своєї діяльності Художній театр не відривався різко від театру минулого. «Він спробував лише зробити більш точними способи відображення життя, тому що ті прийоми, якими користувався старий театр, були умовні, вони не відтворювали, а, незалежно від бажань митців, викривляли життя, надавали перевагу звичній театральності над життєвою. Художній театр довів до логічного завершення закладений у формулі про мистецтво – зображення життя – зміст. Художній театр найбільш повно зближував актора, сцену і театр з життям, він шукав нових засобів сценічної виразності в реальному житті.

Треба відверто сказати, що весь двадцятилітній домхатівський шлях Станіславського був безперервною школою удосконалення його акторської майстерності. Мислячий актор-аматор – Станіславський, безжалісно винищував у собі звичні акторські прийоми і вплив старої театральності. «Театральне оточення робило на нього істотний і нео-

днорідний натиск. З дитинства закоханий у великих акторів Малого театру – Єрмолову, Федотову, Садовську, Ленського – він шанував їх як своїх вчителів. Однак, віддаючи перевагу над усіма правилами і законами простій пораді Щепкіна – «беріть зразки у життя, у природи», – він з гіркотою робив висновок для самого себе, як далеко відійшла сучасна сцена (у тому числі і Малого театру) від життя і природи».

Напрям і характер театральних шукань талановитого актора і режисера були співзвучні напрямку шукань тогочасної драматургії, хоч до певного часу безпосереднього зв'язку між ними не було. В п'єсах авторів нового типу була відсутня яскрава та ефектна дія, захоплююча та складна інтрига. Ці автори звертали увагу переважно на приховане та складне внутрішнє життя своїх сучасників, на «підводну, позатекстову, підтекстову дію, на глибоку внутрішню боротьбу, яка відбувалась в людях кінця століття, людях витонченої моралі та тонкого розуму». В той же час у виставах Станіславського у Товаристві мистецтва і літератури та в перших виставах в Художньому театрі актори були не «героями», а звичайними людьми; вони відмовлялися від гучного та піднесеного ведення діалогу, вони не вживали ефектних жестів, боялися підкреслених надуманих мізансцен, а шукали поведінку живої людини, її думку, настрій, погляд, переживання... Мізансцени в таких виставах вражали своєю простотою, життєвістю, різноманітністю. Створювалося враження, що перед глядачем проходить спостережене вчора чи сьогодні звичайне життя людей.

Для того, щоб більш конкретно прослідкувати народження нового методу роботи над виставою, варто звернутись до досвіду акторської та режисерської роботи К. С. Станіславського в «Товаристві мистецтва та літератури». Це товариство було створене в Москві для того, щоб сприяти розповсюдженню спеціальних знань, що стосуються мистецької діяльності. Воно повинно було також допомагати розвитку сценічних, музичних, літературних і малярських талантів. Для цього при Товаристві, під керівництвом Ф. П. Комісаржевського та О. П. Федотова в 1888 році було організоване Музично-драматичне училище. Товариство влаштовувало різні вечори мистецького характеру, однак центральне місце в його діяльності мала робота драматичного гуртка, яким керував досвідчений на той час режисер Олександр Пилипович Федотов. Станіславський пізніше писав про Федотова: «Я вперше зустрівся зі справжнім талановитим режисером... Спілкування з ним і репетиції були найкращою школою для мене... Федотов умів розбирати

стіну, яка стояла між актором і роллю, і здирати мундир застарілих традицій мистецтва».

На жаль, Федотов вже після закінчення першого сезону залишив Товариство. Йому на зміну прийшли актори Малого театру П. Я. Рябов та І. Н. Греков. Не дивлячись на те, що вони були досвідченими професіоналами, вони показували аматорам, за висловом Станіславського, лише ремісничі прийоми роботи, акторську гру на основі раз і назавжди виробленої форми. К.С. Станіславський брав участь у виставах товариства перші два роки, головним чином як актор. Він зіграв за цей час 16 провідних ролей, серед них такі, як барон («Скупий лицар»), Сотанвіль («Жорж Данден»), Ананій («Горькая судьбина»), Фердинанд («Підступність і кохання»). З 1890 року, продовжуючи акторську діяльність, Станіславський починає проявляти себе як режисер нового театру. Уже в першій своїй постановці (одноактна комедія П. Ґнєдіча «Листи, що горять») Станіславський зумів відійти від існуючого театрального шаблону.

«Відповідно до обстановки режисер домагався, щоб гра акторів була життєво переконлива, щоб не було у них неправдоподібних інтонацій, щоб вони уникали зайвих жестів, не боялися психологічно виправданих пауз».

«Граючи в цій виставі малозмістовну роль морського офіцера Краснокутського, Станіславський створював складну гаму переживань свого героя. При читанні любовних листів, які він спалював, Станіславський наповнював паузи складними внутрішніми монологами і таким чином незначна роль набирала глибокого драматичного змісту».

Характерно, що вже після своєї першої режисерської роботи, задовго до організації МХТ, він сформулював основні вимоги до творчості актора.

Саме ця перша велика режисерська робота Станіславського виражала принципи режисерського мистецтва в тій ускладненій формі, яку практикує сучасний театр.

«Я почав ненавидіти в театрі – театр і шукав в ньому живе, справжнє життя, – не повсякденне, а художнє».

Заслуга Станіславського полягала в тому, що він знайшов нові сценічні засоби, щоб із максимально можливою для того часу гостротою втілити на сцені викривальний задум п'єси. Толстой в «Плодах просвіти» різко протиставляє два світи: світ панства, тупого, чванливого

і, всупереч своєму зовнішньому блиску, темного, неосвіченого світові простих людей, які за розумовим та моральним рівнем стоять набагато вище від своїх панів. Цьому протиставленню Станіславський підпорядкував усю побудову вистави, всі характеристики ролей. У виставі було зайнято семеро майбутніх акторів МХТ (Станіславський, Ліліна, Самарова, Артем, Лужський, Санін, Владіміров). Вистава мала надзвичайний успіх.

Після «Плодів освіти» Станіславський бере на себе постановку майже всіх тих п'єс, в яких він був зайнятий як актор. Це дуже характерна обставина. Станіславський-режисер завжди допомагав Станіславському-актору, а Станіславський-актор був найбільш сумлінним і активним виконавцем творчих задумів Станіславського-режисера.

Вся робота Станіславського в театрі «Товариства» гідна окремого детального дослідження; через обмеженість теми нашого викладу затримаємось лише на двох, найбільш характерних для цього періоду постановках: «Фома» («Село Степанчикове») за Ф. М. Достоєвським та «Урієль Акоста» К. Гуцкова. В цих виставах і режисерська, і акторська робота Станіславського не тільки виступають у тісному взаємозв'язку, ця новаторська робота наводила на думку про необхідність реформування всієї театральної справи.

Ідея інсценізувати повість Ф. М. Достоєвського «Село Степанчикове» виникла у Станіславського за два роки до постановки. Ще до організації «Товариства» (7 березня 1888 року), він отримав дозвіл дружини і письменника на сценічну адаптацію цього твору. Працюючи над інсценізацією, Станіславський намагався зберегти мову автора, взаємостосунки дійових осіб і послідовність подій. Одні критики вважали такий підхід до твору класики досягненням, інші вважали неприпустимим таке «слухняне» наслідування автора. Цензура не дозволила ставити на сцені твір Достоєвського. Станіславський змушений був змінити навіть назву інсценізації та прізвища дійових осіб. Інсценізація отримала назву «Фома», дядечко Ростанєв став Костенєвим, Мізінчиков – Пальчиковим, Фома Опіскін – Фомою Опльовкіним і т. ін. «Незважаючи на те, що п'єса називалася «Фома», її центральним образом був дядечко Костенєв. Цей персонаж мав функцію сполучної ланки для численних сцен і яв п'єси. Всі його переживання, його глибоке кохання з Катєнькою, його чисте ставлення до жінки, його віра в благородство людей, його намагання зрозуміти Фому і знайти

виправдання його вчинкам – словом, все, що стосувалося дядечка, було на першому плані і в інсценізації, і у виставі Товариства.

Станіславський був не лише актором і режисером вистави. Він детально опрацював ескізи декорацій для всіх трьох дій п'єси.

Своїм декораційним оформленням Станіславський вводив у сучасний йому театр прийом характеристики персонажів через оточення, в якому вони жили.

Новаторство режисерського мистецтва, у цій виставі виявилось ще й у тому, що Станіславський розвинув тут значення т. зв. «звучної паузи». В постановці «Фоми» така «звучна пауза» закінчувала другу дію вистави. Коли нарешті, після бурхливих подій все замовкає, люди розходяться і сцена залишається порожньою, завіса спадає не відразу. В режисерському примітнику «Фоми» К.С. Станіславським була зроблена велика ремарка, якої ретельно дотримувалися в виставах: «Сцена деякий час порожня. Промінь місячного світла освітлює край поламаного ослінчика, на якому залишився покинутий шматок паперу. Олександр гасить свічку в альтанці і настає повна тиша; вона порушується віддаленим співом запізнілих гуляк та зрідка заливанням і трелями солов'я. Десь здалеку нагадує про себе нічний сторож своєю тріскачкою і знову все замовкло після такого галасливого дня в очікуванні нової грози». Третя дія починається також з довгої паузи. Вона зазначена так: «Після підняття завіси на сцені довгий час нікого нема. З сусідніх дверей доноситься хропіння сплячої людини. Час вже наближається до полудня, але в кімнаті сутінно, бо затулені вікна завісками».

«Звукові паузи», застосовані Станіславським при постановці «Фоми», були одним з напрочуд вдалих виражальних засобів вистав Товариства, а потім і МХТ.

Що ж до виконання ролі Ростанєва, то сам Станіславський висловлювався про цілком виняткове її значення в його творчому розвитку. Роль дядечка дала зрозуміти молодому актору, що означає стати тою людиною, яку ти зображуєш, що означає, залишаючись самим собою, зажити думками і почуттями іншої людини, злитися з образом. Дядечко – Станіславський, за висловом М. Ефроса, був справжнім «генієм доброго серця». «Критика відзначала повне і глибоке проникнення К.С. Станіславського в створений ним образ, його безмежне благородство, довірливість, його надзвичайно переконливі переходи від одного душевного стану до іншого, від невимірної доброти, м'якості або повної розгубленості до негайних і рішучих дійових заходів. З величезною си-

лою і темпераментом, зовсім несподіваним для цієї м'якої і добродушливої людини, Станіславський-дядечко виганяв Фому, який наважився образити найбільш благородну і кохану ним істоту – Катеньку».

Інший критик висловлювався про цю роботу так: «В роль Ростанєва він вклав таку масу таланту, був таким простим, таким природнім... що без всякого сумніву являв собою певний образ. Вершиною досконалості була в нього сцена вигнання Фоми: тут актор перевершив всі мої сподівання, і я сміливо заявляю, що російська громадськість багато втрачає від того, що такий митець як Станіславський служить на приватній сцені».

За час своєї діяльності в Товаристві Станіславський зіграв 76 ролей. Кращі з них були справді високохудожніми, новаторськими творіннями. За браком місця відзначимо тут лише такі ролі, як Ананія Яковлєва («Горькая судьбина» Писемського), Паратова («Безприданниця» Островського), Дульчина («Остання жертва» Островського), Імшина («Самоуправці» Писемського) і, нарешті, Урієля Акости в однойменній п'єсі К. Гуцкова. Прем'єра цієї трагедії відбулась 9 січня 1895 року.

Театральний оглядач одної з московських газет, підводячи підсумки сезону, висловився, що Станіславський дає 100 очок фори заправським режисерам. Його постановка «Урієля Акости» викликає загальне захоплення.

В образі Урієля Станіславський рішуче виступив проти тих канонів виконання цієї ролі, що на той час встановилися на російській сцені, і не тільки на ній. (В Малому театрі цю роль виконував О. П. Лєнський, в Німеччині – Л. Барнай). Урієля Акосту було прийнято трактувати як суто романтичну постать, як образ героя, який піднявся над натовпом, що його оточував, і який пишається усвідомленням своєї правоти та своєї самотності. Відповідно до такої концепції герой або повинен був підкорити собі натовп, або викликати в нього ненависть до себе. Вважалося, що іншого трактування цього образу і бути не може. Однак К.С. Станіславський запропонував своє, зовсім нове розуміння ролі. «Акоста Станіславського зовсім не захоплювався своїм конфліктом з натовпом. Навпаки, він страждав від цього конфлікту, від того, що не міг розкрити людям істину, ту істину, яку він здобув для себе. Урієля мучило те, що він не зумів, всупереч опору равинів, що боялися всякого нового і живого слова, принести народу правду пізнання. Він не протиставляв себе народу, а глибоко любив його та намагався бути разом з ним. М. Ефрос доводив, що в Урієлі, зіграному Станіславським, зник

мислитель і герой-споглядач, який гордий від свідомості своєї правоти. «Перед нами була людина, яка сама пригнічена іменем відщепенця, а не несла його з гордістю, людина, яка навіть має сумнів щодо правоти своєї поведінки, саме правоти і поведінки, а не думок»

Роль Юдифі грала М. Ф. Андреєва. Вона була красивою поетичною дівчиною. Драматичні місця їй вдавалися менше. Згадуючи репетиції трагедії Гуцкова, М. Ф. Андреєва говорить про велику наполегливість режисера, з якою він добивався загального ансамблю вистави. «Якщо роль або вміння жити і відчувати не лише за себе, але й за своїх партнерів не вдавалися акторові, Костянтин Сергійович цілими годинами, днями працював з ними... І врешті-решт досягав своєї мети». У виставі «Урієль Акоста» К. С. Станіславський вперше демонстрував свою режисерську майстерність в побудові масових сцен.

«Під впливом мейнінгенців ми покладали великі надії на зовнішній бік постановки, головним чином на костюми, історичну, музейну відповідність епосі і особливо на народні сцени, що в той час були головною новацією в театрі. З властивим для того періоду деспотизмом, не зважаючи ні на що, я забрав все в свої режисерські руки і розпоряджався акторами як манекенами. Акторські сили, якими я розпоряджався, самі вимагали для себе такого режисерського деспотизму.

... Крім того, для успіху п'єси та її виконавців необхідні ударні місця, на зразок кульмінаційних моментів п'єси. ... В «Урієлі Акості» є два моменти, які повинні врізатися в пам'ять глядачів. Перший – прокляття Акости в другій дії, під час свята у Манассе. Другий – відречення Акости в синагозі, в четвертій дії». У Гуцкова друга дія починається з того, що Манассе читає Симону список запрошених. Гості приходять значно пізніше. Станіславський починав всю картину відразу з масової сцени. Піднімалась завіса і перед глядачем розгорталась картина барвистого святкового видовища. Станіславський потім у книзі «Моє життя в мистецтві» писав так: «Коли в другій дії п'єси відкрилась декорація саду з безліччю вибудуваних майданчиків, що давали різноманітні можливості для сценічних гуртувань, коли глядач побачив цілий букет красунь та красенів, зодягнених в чудові костюми, «зрительный зал ахнул». На сцені все було в русі. Лакеї розносили вина і солодощі, кавалери упадали за своїми дамами з вишуканими поклонами епохи, дами кокетували, пасли очима і прикривались віялами, музика грала, одні танцювали, інші формували живописні групи. Проходив господар зі старшими та іменитими гостями, яких з почестями приймали і розсаджували».

Кожен учасник масової сцени виконував індивідуальне режисерське завдання, від цього загальна життєподібність всієї сцени набирала особливої переконливості. «Природна поведінка натовпу, – пише учасник цієї вистави М.О. Попов, – готувалась заздалегідь – особливим прийомом: кожному статистові була написана роль, і в певний момент якої-небудь сцени починався діалог між найближчими сусідами, жестикуляція допускалась лише з дозволу режисера. Цим прийомом на певні моменти створювалися розмовні групи, які, коли було потрібно, ставали сценічною масою, стихійно охопленою одним загальним почуттям». Коли у відповідний момент дії несподівано долунали звуки ріжків, що сповіщали про прихід рабинів, вони особливо впливали на всю масовку. В режисерському примірнику Станіславського записано так: «звук журливого ріжка, після нього такий самий звук другого, але вже квартою нижче. Статисти завмирають в таких позах, в яких їх захопили звуки ріжків.

Гамір відразу стихає. Пауза протягом 3 секунд. Після паузи натовп начебто прокидається і гамір набирає сили і тривоги. (Тривожний галас зображується короткими і уривчастими фразами кожного зі статистів, треба говорити уривчасто, рвати слова). За час цієї сцени кожен з чоловіків повинен зуміти не менше двох разів побувати на задньому майданчику, нахилитися за балюстраду і протягом 5 секунд дивитися вниз, щоразу вказуючи за куліси тим, що стоять поруч, щоб відволікати туди увагу публіки. Проробивши це, він повертається до своєї дами і впродовж 10 секунд розповідає, що бачив». Російська публіка вперше побачила на своїй сцені таку опрацьовану масову сцену. Після другої дії у залі коїлося щось неймовірне. Батьки і матері, брати і сестри, чоловіки, прихильники і просто знайомі красунь-статисток і красенів-статистів бігли до рампи з криком, що доходив до ревіння і змушували без кінця піднімати завісу.

Однак, найбільш сильне враження на глядача справляла четверта дія. Друга дія мала особливу барвистість, розкішні костюми, широкий розмах сценічної дії, у четвертій – все було витримано в темному колориті. Декорація і вся обстановка синагоги були в коричневих і чорних тонах. Рабини були зодягнеш в чорний одяг, на який зверху були накинуті білі талеси. І лише Акоста виділявся на загальному тлі своїм сліпучо-білим убранням. Сцена відречення Акости була найкращим досягненням Станіславського в цій ролі. Це визнавали майже всі критики. «Він читав акт покаяння монотонним голосом, трохи розтягуючи слова. В ньо-

му все завмерло, застигло; він читає механічно, одними губами, майже підсвідомо», – писав в «Артисті» М. Ефрос. Не витримавши душевних тортур, Акоста поступово змовкає і непритомніє. Його піднімали, приводили до свідомості і примушували дочитувати акт відречення. Але брат Акости, жаліючи його, викрикнув, що мати їхня вмерла, а наречена Юдиф посватана за іншого. Позбувшись материнських та любовних пут, Акоста знову знаходив силу духа й гнівно відкидав своє відречення. Щоб точніше передати розповідь Станіславського про цей критичний момент вистави, процитуємо її без перекладу: «Как не удерживали толпу, чтобы она не прикасалась к проклятому, – что по религиозному верованию считалось опасным, – все присутствующие при новом кощунстве Акосты бросились на него и стали рвать его на части. Летели вверх куски разорванной одежды; Акоста падал, исчезал в толпе с глаз зрителей, и вновь вскакивал, доминируя над толпой и выкрикивая новые кощунственные слова.

Скажу по опыту этого спектакля: страшно в такую минуту стоять среди разъяренной толпы...

Мне кажется, что благодаря толпе я хорошо играл эту сцену и достигал высот подлинного трагического пафоса».

Вистава «Урієль Акоста» ішла в репертуарі Товариства три сезони і користувався великим успіхом у публіки. «Постановка «Акости» з великими народними сценами «а-ля мейнінгенці» наробила галасу і привернула увагу всієї Москви. Про наші вистави заговорили, ми прославились і начебто придбали патент на народні сцени».

Після «Урієля Акости» Станіславський поставив в Товаристві «Польського єврея» Еркмана-Шатріана, «Самоправці» Писемського, три п'єси Шекспіра – «Отелло», «Багато галасу даремно» та «Дванадцяту ніч», «Ганнеле» і «Затоплений дзвін» Гауптмана. Драма «Польський єврей» (пост. 1896 р.) дала можливість Станіславському проявити свою виняткову постановочну винахідливість. Застосувавши різнорідні сценічні прийоми і трюки, режисер зумів зацікавити глядача самою постановочною майстерністю – шумами, музикою, ритмом, загадковістю сценічних перетворень фантастичного характеру. Станіславський про досвід цієї вистави згадує так: вона «була для мене начебто новим уроком, на якому я вчився зовнішніми режисерськими трюками допомагати актору. А крім того, я вчився там чітко виявляти фабулу п'єси, її зовнішню дію. Нерідко в театрах ми дивимось виставу, чітко не розуміючи послідовності подій і залежності одної від другої. А це перше,

що повинно бути викристалізоване у п'єсі, бо без цього важко говорити про її внутрішній бік».

Постановка «Затопленого дзвону» характерна тим, що тут відбулася творча зустріч з художником, який потім став найближчим помічником режисера в його сценічних шуканнях. Цим художником був Віктор Андрійович Сімов (1858–1935). Сімов пройшов разом з Станіславським довгий і плідний творчий шлях, домігся довгоочікуваної реформи театрально-декораційного мистецтва. Декорація стала складовою частиною режисерського задуму п'єси. Сімов створював «обжиті» реалістичні декорації, що розкривали психологічну і соціальну атмосферу, добре відповідали тому життєвому середовищу, в якому відбувалася дія. Він змушував глядача повірити в реальність того, що відбувалося. Разом з режисером Сімов «ламав» рівну поверхню сценічної підлоги, комбінував різні майданчики, переходи, вибудовував цілі анфілади кімнат. Художник цей був особливо винахідливим для створення умов побудови життєво правдивих мізансцен. Він став в історії російської режисури основоположником нового типу художників-режисерів, здатних образотворчими засобами розкрити ідею драматичного твору.

Менше ніж через рік після прем'єри «Затопленого дзвону» відбулося відкриття першого сезону Московського Художнього загальнодоступного театру. Разом зі Станіславським туди прийшли не окремі актори, а цілий колектив з готовими виставами, з художником-декоратором та відданими справі театру творчо-технічними працівниками.

Роблячи найбільш загальний підсумок роботи Станіславського в Товаристві мистецтва та літератури, ми бачимо, що це була послідовна полемічна боротьба зі старою театральною системою. Вона провадилась в усіх напрямках сценічної діяльності. Загальна демократизація суспільного життя, яку диктував час, в свою чергу диктувала нову концепцію героя. Герой, освітлений ореолом винятковості, з піднесено-декларативним складом характеру мусив зійти зі сцени. Звідси пішли у Станіславського інтерпретації образів Ростанєва і Акости, звідси пішли режисерські пошуки плину звичайного життя, атмосфери, настрою, пауз, образних деталей, життєподібної декорації, нового підходу до театральної музики і т. п.

Молодий режисер і актор воював тут не лише з рутиною і штампом, він ішов назустріч новій драматургії, яка вже народжувалася в той час, це була насамперед драматургія А. П. Чехова.

Однак тут склалася несподівано одна парадоксальна ситуація. Пі-

дійшовши дуже близько до принципово нового напряму театрального мистецтва, відшукавши безліч виражальних засобів, К.С. Станіславський відразу не впізнав свого творчого спільника, який також прямував назустріч новому театрові – драматургічну творчість А. П. Чехова. Загальновідомо, що Костянтин Сергійович досить довго ставився до «Чайки», яку пропонував включити до репертуару В. І. Немирович-Данченко, без всякого захоплення. Вона видавалася йому «несценічною, монотонною, нудною». Ідейно-естетична концепція чеховської п'єси, видно була несподіваною для Станіславського-режисера, який хоч і мав багато новаторських здобутків, все ж не міг до кінця відірватись від канонів звичної драматургії. Всі умовляння Володимира Івановича, який вже тоді дуже тонко відчував літературну своєрідність чехівської манери письма, були марні. «Доки В. І. Немирович-Данченко говорив про «Чайку», п'єса мені подобалася. Однак, коли я залишався сам з книжкою і текстом в руках, я знову нудьгував». Можна припустити, що режисерському темпераменту та бурхливій фантазії Станіславського і справді було ніде розгулятися в сірій, буденній обстановці малоцікавого животіння. Але більш правдоподібно те, що режисера бентежила надзвичайна форма драми, в якій динаміка захована, боротьба не виявлена, дія не організована, в якій, начебто, нема ні зав'язки, ні кульмінації, ні розв'язки в звичайному розумінні слова.

На допомогу йому приходив знову Немирович-Данченко, який приніс термін «прихована драма», який звернув увагу на характер конфлікту нової драми, де вже не боролися «хороша» людина з «поганою» людиною, що живе поруч з нею, а де відчувається (і навіть дуже драматично) залежність долі кожної людини від загальної структури життя суспільства. Володимир Іванович був закоханий у «Чайку», він прагнув її поставити, він благав Чехова дозволити йому розпочати роботу над п'єсою. Влітку 1898 року Немирович-Данченко писав Станіславському: «Мое с вами «слияние» тем особенно ценно, что у Вас я вижу качество художника par excellence, которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю содержание, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства».

У серпні 1898 року Станіславський поїхав в маєток брата (Андріївку) під Харковом «на відпочинок». Там він повинен був «писати мізансцену» «Чайки» і частинами висилати цю роботу в Пушкіно для чорнових репетицій. Тільки під час роботи, видно, спрацювала професійна

компетентність – він вжився в п'єсу і полюбив її. Робота пішла легко – Станіславський відчув всю внутрішню і зовнішню дію п'єси, відчув їх взаємозалежність між собою. У відповідь на відіслані уривки свого постановочного плану він отримував похвали з Пушкіна. «Мене дивувало не тільки те, що похвали йшли від Володимира Івановича... мене дивувало і приносило радість те, що навіть самі артисти, які були проти п'єси, писали те ж, що і Володимир Іванович».

Легендарна прем'єра «Чайки» відбулася 17 грудня 1898 року. Про цю історичну театральну подію багато написано, тому не будемо детально про це розповідати. Мусимо тільки сказати, що ця вистава стала символом – вона відкрила нову еру в театральному мистецтві, вона відкрила і новий етап у розвитку режисури як професії.

При всій захопленості в пошуках, при всіх творчих питаннях у театрі того часу не було окремо існуючого ліричного, епічного, побутового, політичного чи якого-небудь начала. Була єдина новаторська естетика, яка склалася на основі класичної та передової сучасної драматургії. І формувала цю естетичну єдність творчо винахідлива професійна режисура.

Заслуга створення сучасної школи акторського мистецтва належить К.С. Станіславському. Він перший в історії театру науково опрацював питання сценічної теорії методу та артистичної техніки. На реалізацію цього завдання Станіславський витратив усе своє життя. Це вчення отримало з часом назву «система Станіславського».

Однак система Станіславського не виникла з «морської піни», вона була результатом довголітньої акторської та режисерської праці митця, результатом його спостережень та роздумів над власною творчою працею, над працею своїх колег та видатних майстрів світового театрального мистецтва. Тому вже роки його роботи в товаристві, під час організації та в перші роки діяльності МХТ можна розглядати як підхід до найважливішого здобутку життя цього майстра сцени. Тому пошуки сценічної виразності в реальному житті, цілий період т. зв. зовнішнього натуралізму, яким захоплювався Станіславський в ранній період своєї режисерської діяльності, був тільки дорогою зближення з театром психологічним, з театром душевної правди. Зустріч з драматургією Чехова заклала міцний фундамент такого театру. П'єси Чехова вимагали нової внутрішньої техніки актора та й взагалі всієї постановочної роботи. Вони були наповнені змістовними паузами, незначними словами, за якими було приховано складне внутрішнє життя персонажів. Театр

Чехова був театром «підводної течії», театром підтексту, театром «настрою». Станіславський збагнув це вже в першій постановці чехівської п'єси. Тому зумів реабілітувати драматургію цього автора. Мистецтво театру ставало все більш витонченим. Через мовчання, випадковий погляд, жест, фізичну організацію всього тіла актори вчились передавати той складний взаємозв'язок, який єднає чи роз'єднує людей, який доносить до глядача складність внутрішнього життя героїв.

«Грати п'єси Чехова дуже важко», – писав колись знавець театру, професор Павло Олександрович Марков. – «І справді, – цитує він Л. Андреєва, – «діалог чехівських п'єс... неправдоподібний, так в житті не розмовляють, в ньому багато недоказаного, він завжди є наче продовженням чогось вже проговореного, в ньому нема того прилюдного початку, з яким вступає в п'єсу кожен, хто говорить у інших авторів: герої Чехова ніколи не починають і не закінчують своєї розмови, вони завжди лише продовжують її».

Далі П. Марков продовжує: «Діалог чехівських п'єс подібний до ліричного вірша. Його справжній смисл розкривається не в словах. Він невловимий, прагнення героїв неокреслене, їхні почуття точно не виражені, вони почувають більше, ніж говорять. Для того, щоб їх зіграти, треба було проникнути далеко за начебто випадкові слова... Треба було відчути ту підводну течію, яка викидає на поверхню їх вислови, те чим сповнені в дану хвилину герої, чим вони живуть, про що думають, чого бажають. Треба було схопити і пропустити через власні почуття ту постійну основу їхнього життя і побуту, яка призводить їх до тих чи інших вчинків, слів і дій, яка змушує барона Тузенбаха іти на дуель, а професора Серебрякова гнути спину над своїми книгами. Над цим працювали, цього намагалися досягнути актори Художнього театру... Під керівництвом режисерів театру вони намагалися вийти за словесні рамки і відшукати внутрішню основу кожного образу».

Театр Станіславського і Немировича з перших років його діяльності називали натуралістичним театром. Дійсно – життєподібна декорація, «четверта стіна», надзвичайне захоплення режисури побутовими подробицями, «цвіркунами», пташками і іншими зовнішніми виражальними засобами, справді дає підставу так його називати. Однак, ці зовнішні натуралістичні форми були художньо виправдані всією художньою стилістикою вистави, всім внутрішнім життям персонажів. Тут була нерозривна єдність всіх внутрішніх і зовнішніх виражальних засобів, єдність творчого задуму вистави. Л. Андреєв говорив, що грати

на сцені Чехова повинні не лише люди – його повинні грати і склянки, і стільці, і цвіркуни, і військові сюртуки, і шлюбні персні.

Все це було нерозривно пов'язано з життям персонажів п'єси. Ці деталі були виправдані, тому що розказували про своїх власників, про їх звички, уподобання, про настрої та запропоновані обставини сценічної дії. Вони носили на собі відображення характерів, душевного стану дійових осіб. У білій сукні Ірини (вистава «Три сестри») тріпотіла її ніжна душа так само, як у її словах. Театр навчився серед натуралістичних деталей вибирати саме ті, які були необхідні для розкриття сенсу сцени. Театр надавав важливості маловажливому. Спосіб постановки чехівських п'єс прийнято називати «театром настрою». Л. Андрєєв суперечив цьому, він говорив про певний «панпсихізм» чехівської п'єси, про ту всеохоплюючу одухотвореність, яка пронизувала постановки МХТ.

Говорячи про педагогічну режисуру К. С. Станіславського, ні в якому разі не можна забути режисерсько-педагогічну діяльність В. І. Немировича-Данченка. Адже в першому періоді життя МХТ вони майже всі вистави ставили спільно, вони плідно доповнювали один одного. В. І. Немирович-Данченко так само як німецький театральний діяч Отто Брам, прийшов у театр, маючи значний досвід літературно-критичної роботи. Так само як Брам, він утверджував в театрі кращі п'єси вітчизняної та світової літератури. З рідкісною чутливістю він сприймав нові принципи драматургії кінця століття. Він з болем бачив відставання російського театру від передової тогочасної літератури. В рецензіях та театральних оглядах він неодноразово писав про співвідношення драми і театру, про функції драматурга, режисера, актора, про художній ансамбль вистави. Будучи впливовою людиною, він звертається неодноразово в московську контору Імператорських театрів з пропозиціями про необхідність докорінних змін в діяльності Малого театру. Він вимагає покращення репертуару, покращення процесу підготовки п'єси, збільшення репетиційних термінів тощо. Однак подолати відсталість контори не вдалося. Працюючи в Музично-драматичному училищі при Московському філармонічному товаристві, Немирович намагається втілити в життя свої ідеї та принципи. Зі своїми учнями він працював над п'єсами Ібсена, Гауптмана, Б'єрнсона. Так само, як Станіславський, вивільняв учнів від шкідливих театральних тенденцій і ремісництва. Звертав їх обличчям до життя. Правду життя в мистецтві Немирович-Данченко ніколи не трактував як пасивне копіювання дійсності, простоту не обертав у простацтво, ненавидів сірість, ви-

магав від учнів не лише життєвості, але й художньої переконливості. При підготовці учнівських вистав Володимир Іванович ввів попередню роботу за столом, в процесі якої відбувалася не звичайна читка ролей, а розмова про п'єсу, про стиль автора, про психологічну глибину і проблемність образів. Проводячи роботу на сцені. він годинами аналізував і шліфував окремі епізоди, шматки, після цього переходив до прогону окремих дій, а потім і всієї п'єси. Володимир Іванович дуже любив своїх учнів, прагнув забезпечити їм кращу творчу долю. Пізніше він писав про це: «Я з журбою і пристрастю думав про випущених мною зі школи молодих акторів, які потонули в поганих театрах. Де тепер Москвін? Справжній «мій» актор, який так успішно схоплював все краще, що я давав йому від «моєї» театральності. Де він? В Ярославлі грав водевільчики, набиваючи руку на шаблоні... Ось я зараз буду випускати трепетну Роксанову, у наступному році Кніппер, Савицьку, Мейєрхольда... Всі вони роз'їдуться по старих театрах: кому з них удасться зберегти у ремісницькій театральній атмосфері те, що ми спільно опрацьовували з такою великою затратою кращих сил».

Наполегливе намагання створити театр нового типу, забезпечити кращих своїх учнів роботою, привели Немировича до розмови в «Слов'янському базарі», організації МХТ.

В. І. Немирович-Данченко прожив довге життя. Виховав декілька поколінь акторів, якими пишався російський театр.

Пошуки методу роботи з актором в нього йшли паралельно з шуканнями К. С. Станіславського. Однак велика завантаженість адміністративною, літературною роботою не дали йому змоги створити свою школу, свою «систему». І все ж режисерсько-педагогічна діяльність Немировича в театрі була дуже важливою.

Немирович-Данченко мав надзвичайне терпіння в роботі з актором над роллю. З'ясувавши разом з актором, що у нього виходить, а що ні, він наполегливо добивався потрібного результату. Скільки акторів він врятував від провалу своїми т. зв. «кабінетними репетиціями»! Він умів і своєчасно похвалити актора, підтримати його віру в себе.

Першою головною вимогою до актора в театрі, що під час розмови у «Слов'янському базарі» була заповідь: «люби не себе у мистецтві, а мистецтво у собі». Проголошуючи закони нової театральної етики, режисура доводила, що «немає маленьких ролей, а є маленькі актори». В театрі було встановлено суворий порядок. «Запізнювання, лінощі, примхи, істерія, поганий характер, незнання ролі, необхідність повто-

рювати одне і теж – однаково шкідливі для справи і повинні бути викорененими, тому що всяке порушення життя театру – злочин».

За чотири місяці до смерті, Станіславський зібрав всі написані ним матеріали про етику і намагався привести їх до певної системи, бо відчував, що послаблення цього питання в житті колективу веде до деградації мистецтва.

***

Підіб'ємо короткі підсумки. Історія XX століття сповнена грандіозних суспільних, наукових та технічних зрушень. Це історія кривавих війн, революцій, державних переворотів, вивільнення народів від колоніальної залежності. Однак цей період увійде в пам'ять людства як початок космічної ери, як вік атома і… режисури. Саме напередодні двадцятого століття сформувалася остаточно ця унікальна професія, яка мала величезний вплив на загальнолюдську свідомість, на громадянську, політичну, естетичну, етичну діяльність людей. Людина стала дійовою особою історії.

Ми бачимо, що вже такі режисери як Антуан, Брам, Кронек, Кропивницький, Соловцов багато в чому відповідали цим вимогам. Режисура ставала професією, провідною у колективній театральній справі. Організація МХТ та режисура Станіславського і Немировича-Данченка завершила процес становлення театру нового типу. Європейський театр став театром режисури. Без спрямовуючої ролі режисера скоро не зміг обходитися жоден колектив. Режисер формував трупу. Формував її з певною стратегією, з певним накресленням творчих завдань. Створювався колектив однодумців. Створювалася громада творчих працівників, об'єднаних спільними естетичними, етичними та світоглядними принципами. Режисер формував репертуар. Це була також творчо-стратегічна проблема роботи, яка погоджувалась з усім колективом. У формуванні репертуару враховувалися громадські настрої, основні ідеї та естетичні тенденції часу, художня якість та актуальність драматичного твору, відповідність драматичного твору можливостям трупи і т.п. Режисер очолював всю мистецьку роботу театру. Він давав трактування, певне тлумачення драматичного твору. Роз'яснював ідейно-тематичну спрямованість твору, його жанрові, стильові осо-

бливості, наскрізну дію та надзавдання вистави; режисер давав також трактування характерів, розробляв разом з акторами творче втілення авторських образів. Важливою справою творчості режисера було створення мізансцен, робота з художником, композитором; значна робота проводилась режисером також із творчо-технічними цехами. Вся робота режисера була спрямована на те, щоб досягти художньої єдності вистави, щоб підпорядкувати всі компоненти вистави єдиному режисерському задуму.

Робота режисера набрала індивідуально-авторського характеру. Вона стала відображенням його творчого мислення, його творчих пошуків, його громадянських та естетичних позицій, при повному збереженні колективного характеру театральної творчості.

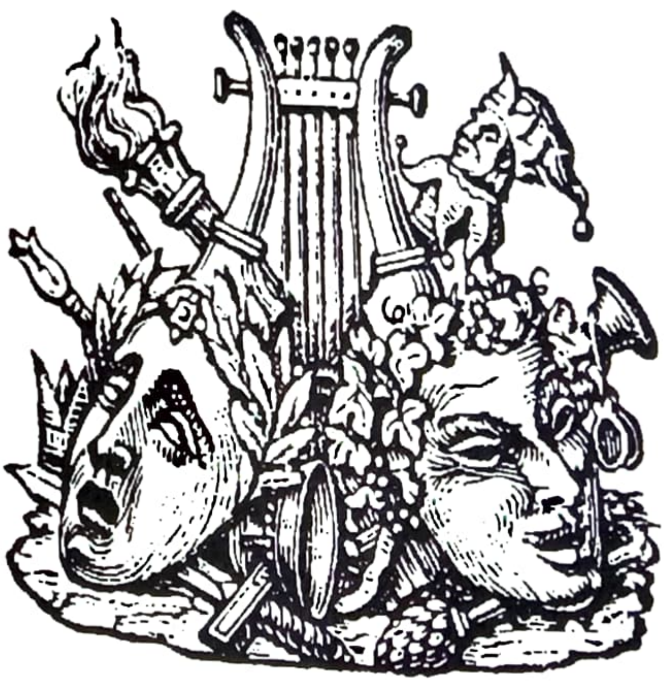
Виросла і посилилася педагогічно-виховна функція режисера. Змагаючись за мистецтво нового типу, режисер шукав шляхів формування нової акторської майстерності, нових виражальних сценічних засобів. Велике значення відводилося дисципліні та етиці. Режисер виховував не тільки передового майстра театру, але й актора-громадянина, здатного думати і працювати відповідно до вимог часу.

Режисура театру взяла на себе і багато організаційних завдань. Створення необхідних умов для творчої роботи, розробка вимог внутрішнього розпорядку, організація зв'язку з глядачем, критикою, адміністрацією державних інституцій тощо.

Посилення ролі режисера в сценічному мистецтві піднесло громадське значення театру на новий щабель. Театр став важливою інституцією суспільної діяльності людей. У ньому тісно поєдналися розважальні та виховні тенденції. Він, як і раніше, приносив своїм глядачам естетичну насолоду і водночас будив думки, благородив почуття, закликав до боротьби за утвердження гуманістичних ідеалів.

Робота режисерів молодого МХТ утвердила провідну роль цієї професії, започаткувала глибину і ширину театральних шукань в європейському театрі. На горизонті театрального життя з'явилося багато чітко окреслених фігур режисерів різних естетичних і політичних уподобань. Однак це вже була режисура XX століття.

ЧАСТИНА ДРУГА



І. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ЕДВАРДА ҐОРДОНА КРЕҐА

Наприкінці XIX на початку XX століть у європейському театрі почав діяти видатний діяч сценічного мистецтва Едвард Ґордон Креґ. Він був сином видатної англійської актриси Елен Тері, яка тоді працювала в театрі «Ліцеум», господарем якого був знаменитий трагік англійської сцени Генрі Ірвінґ. Саме двоє цих людей мистецтва формували перш за все творче обличчя молодого актора. Е. Тері була актрисою натхненної поетичної творчості, що відзначалася особливим гуманізмом своїх сценічних образів. Г. Ірвінґ був деспотичним фанатиком театру, непохитним в утвердженні краси і аристократичного благородства у сценічному мистецтві. Вони прищепили молодому красивому акторові певні творчі принципи, які згодом привели його до наполегливих, практичних спроб створити так званий «ідеальний театр».

Едвард Ґордон Креґ народився 16 січня 1872 року в Гарпендені, поблизу Лондона. До театру Г. Ірвінґа він вступив у 1889 році і грав там провідні ролі у шекспірівському репертуарі – Ромео і Меркуціо (в «Ромео і Джульєтті»), Петручіо («Приборкання норовливої»), Касіо («Отелло»), Едварда IV (в однойменній п'єсі).

Коли Креґові виповнилося 28 років, він приходить до висновку про необхідність реформи світового театру. Спробу такого реформування він застосовує у перших своїх постановках опер Перселя і Генделя. При постановці опери «Дідона і Еней» Перселя, він вводить умовний принцип театральної декорації і піднімає роль театрального художника-сценографа у постановці вистави.

В тому ж 1900 році він ставить виставу драматичного театру – «Північні велетні» Г. Ібсена. Ці постановки принесли Креґові авторитет режисера «лівої» хвилі, діяльність якого була спрямована проти натуралістичного театру.

Постановка п'єси Г. Ібсена мала значний успіх, однак після неї жоден театр Англії не запросив до себе на нову постановку Ґордона Креґа. Зваживши на це, Креґ покидає Англію. Під кінець 1904 року керівник Німецького театру Отто Брам запропонував режисерові Креґові поставити і оформити п'єсу Отвея «Врятування Венеції». Креґ підписав

контракт і приступив до роботи. Однак безкомпромісні діячі мистецтва не знайшли спільної мови. Натураліст Брам вимагав життєподібної декорації, а початкуючий символіст Креґ не міг відмовитися від умовного оформлення. Вони розійшлися. Не вдалося Креґові налагодити виробничі стосунки і з режисером-новатором Максом Рейнгардтом, який під кінець 1905 року вже керував тим самим театром, що колись Отто Брам. Рейнгардт мав намір підписати з Креґом контракт на постановку кількох шекспірівських п'єс, однак при більш близькому спілкуванні з Креґом, відмовився від цього, запропонував йому працювати лише художником. Гордовитий англієць відмовився від цього.

В 1906 році Креґ їде до Італії і поселяється у Флоренції. Тут він домовляється зі славетною актрисою Елеонорою Дузе поставити для неї п'єсу Г. Ібсена «Росмерсхольм». І знову на цей раз зустрілися митці різних напрямів і характерів. Дузе була артисткою глибокого психологічного плану, Креґ захоплюється монументальним «ідеальним театром».

Дружина Креґа, Айседора Дункан, яка знала італійську мову, налагоджувала між ними дружне спілкування. Контракт на постановку був підписаний і Креґ почав працювати. Однак і тут лиха подія перешкоджала цілковитому успіхові.

Неллі Корнієнко у передмові до перекладу книжки Е. Ґ. Креґа «Про мистецтво театру» пише про цю подію так: «Креґ ніколи не дозволяв будь-кому втручатися в його світ... Для Дузе він не зробив винятку. Навіть більше – Креґ не вважав за потрібне ознайомити актрису з ескізами вистави, яку він одразу ж і оформляв. Замість історично точного, умебльованого в старовинному стилі ібсенівського павільйону, Креґ скомпонував фантастичний пейзаж і посеред нього побудував храм. За допомогою світла і кольору він досяг надзвичайного ефекту. Пластика звичайних геометричних ліній, вирішення кольорових плям, перспектива розсунутого об'єму сцени створювала неймовірний простір майже космічного масштабу. І коли Креґ дозволив уперше розкрити завісу перед працівниками театру і перед Дузе, все, що вони побачили на кону, приголомшило їх. Схвильована Дузе заприсяглася від тої ж миті до останку присвятити своє життя в мистецтві Ґордону Креґу. Здавалося б, конфлікт став неможливий. Але... Фатальне «але» і тут не давало Креґові спокою. І незабаром між двома талановитими індивідуальностями, що були один від одного в захваті, пролягла ненависть. Сталося так, що Дузе грала в Ніцці виставу; декорація Креґа була завелика для тієї сцени, і Дузе без особливих вагань розрізала його де-

корації. Креґ, що терміново прибув до Ніцци, не зміг стримати люті. У нестямі від Креґових образ артистка раз і назавжди показала своєму богові на двері.

Максималізм Креґа та його безкомпромісність не мали меж».

Діяльність Креґа привертала увагу людей, навіть дуже далеких від того, щоб визнавати його театральну релігію. Привернула вона увагу і К. Станіславського.

У квітні 1907 року він починає листуватися з Креґом. Пізніше справу знайомства двох видатних режисерів XX століття налагодила також видатна танцівниця того часу – Айседора Дункан, дружина Креґа, яка проводила свої гастролі в Москві.

Станіславський пише, що Дункан під час їхніх розмов «постійно згадувала Ґордона Креґа, котрого вона вважала генієм і одним із найвизначніших імен у сучасному театрі.

Вона говорила, що він належить не лише своїй батьківщині, а всьому світові, він повинен бути там, де найкраще проявиться його талант. Його місце в «Художньому театрі», – завершувала вона свою мову».

В 1908–1909 рр. Художній театр переживав досить відчутну художню кризу і Станіславський шукав нових творчих засобів, щоб влити нову енергію в його діяльність. Новим мистецьким напрямом в театрі – символізмом в той час – займався невгамовний Орельєн Люньє-По, який гастролював зі своїм театром по Європі. Станіславський, раніше, і сам ставив перші маленькі п'єси Метерлінка, і користувався допомогою Мейєрхольда (маємо на увазі студію на Поварській), однак успіху не досяг. Не відмовляючись зовсім від збагачення реалізму символізмом, Станіславський таки організував приїзд Креґа до Москви. Це принесло позитивний результат. Креґ був надзвичайно захоплений мистецтвом МХТ, особливо грою Станіславського в ролі дяді Вані. Він говорив, що така правдива і проста гра на сцені може бути потрібна для образу Гамлета, і хотів, щоб Станіславський зіграв цю роль. Зрештою, був складений контракт і Ґордон Креґ приступив до постановки вистави «Гамлет» у Художньому театрі. Тепер тільки відбулося справжнє знайомство МХТ з мистецтвом Креґа. Знаменитий режисер на одній з перших зустрічей з виконавцями ролей заявив, що він задумав поставити «Гамлета» як монодраму. Він говорив: «Є Гамлет – і весь інший світ, з яким Гамлет не має і не може мати жодного пункту замирення. Все у виставі мусить сприйматися крізь призму Гамлета з його підвищеною нервовою активністю».

Креґ тлумачив Гамлета як дух вищої ідеальної сили, а всіх інших персонажів як носіїв матеріального зла. Гамлет – персонаж ідеальний і тому приречений на загибель у захопленому матеріальними благами суспільстві. Вистава передбачалася бути вибудуваною у вищій мірі умовності. Жодна конкретика дії не повинна допускатися. Декораціями мають бути особливі рухомі ширми, обтягнуті сірим полотном. Вони будуть дуже високими.

Креґ прагнув синтезу музики, ритму і світла з таємничістю архітектурних форм. Ці архітектурні ширми – вертикалі, добре освітлені, дійсно створювали належне враження чогось величного і таємничого, але напередодні прем'єри завалилися і потрібно було постановочній частині докласти значних зусиль, щоб вистава відбулася вчасно. Ще складніше було з моногероєм Гамлетом. Вихований МХТом органічний і мислячий Василь Качалов, грав Гамлета як людину, а не як духа, що повстає проти сумного і бридкого матеріального світу. Качалову давали поради і Станіславський, і Сулержицький, і Немирович-Данченко, але кожен з них тлумачив цей образ по своєму, що відрізнялося від концепції Креґа. В результаті критика відмічала, що актор не виправдав сподівань режисури, отже, режисер Ґ. Креґ своєю практичною діяльністю не підтвердив власних теоретичних накреслень.

Російська критика та МХТівські глядачі докоряли театрові за декадентство. Роздавалися навіть образливі вигуки – стилізацію називали «стерилізацією» і т.п. Найбільш ворожі театрові критики тлумачили причину запрошення Креґа на постановку як факт поразки театрального методу МХТ.

Однак у 1911 році в російському суспільстві були вже і прихильники нового мистецького напрямку – символізму. Поет Валерій Брюсов вважав цю виставу подією в культурному житті Європи. Він підтримував застосування Креґом декораційних ширм, за допомогою яких можна було створити будь-яке сценічне середовище. Обов'язковість умовної гри була, на думку Брюсова, відповідною до структури творів Шекспіра.

Сам Креґ так пізніше висловився про цю свою працю: «Вони мене зарізали!.. Вони використали мої ширми, але позбавили виставу моєї душі».

Костянтин Сергійович Станіславський після прем'єри «Гамлета» також зізнавався, що він «похитнувся у своїх нових віруваннях», адже він дуже щиро і прихильно ставився до Креґа, намагався допомог-

ти йому, підшукати необхідний спосіб акторської роботи, він читав Креґові монологи з різних п'єс і в різних манерах, однак ніщо не зворушило Креґа. Протестував і проти умовності, і проти звичайної природності, яка позбавляла виконання поетичності. «Креґ, як і я, – пише Станіславський, – прагнув досконалості, ідеалу, тобто простого, сильного, глибокого і піднесеного, художнього і гарного вираження живого людського почуття. Цього я дати йому не міг».

Станіславський тоді зрозумів, що він допустив вивих, який полягав між внутрішнім захопленням творчими почуттями і втіленням їх своїм тілесним апаратом. Він зрозумів тоді також, що над цим ще треба працювати і працювати.

Намагання збагатити реалізм символізмом не вдалося. Однак, коли Станіславський багато років пізніше писав свою книгу «Моє життя в мистецтві», він інакше оцінював цю зустріч з Креґом. Спробуємо дещо згадати.

«Коли я побачив ескізи, які привіз з собою Креґ, я зрозумів, що Дункан мала рацію, доводячи, що її друг великий не стільки тоді, коли філософствує про мистецтво, скільки тоді, коли він творить, тобто тоді, коли бере в руку пензля і малює. Його ескізи краще всяких слів дають уяву про його мрії і мистецькі прагнення».

Секрет Креґа – в досконалому знанні сцени і в розумінні сценічності.

Креґ перш за все геніальний режисер, але це не заважає йому бути і чудовим живописцем. Він привіз з собою і моделі ширм, які розставив на великому макеті. Його талант і художній смак виражалися в комбінації ліній, в освітленні об'ємних архітектурних декорацій.

Креґ дуже розширив внутрішню вагу образу Гамлета. Для нього він найкраща людина, яка може вважатися на землі жертвою очищення. Гамлет не неврастенік і зовсім не божевільний, але він став інший, ніж усі люди, тому що заглянув на хвилину у потойбічний світ, де страждає його батько.

З тієї хвилини реальність стає для нього іншою. Він приглядається до неї, щоб розгадати таємницю і сенс буття; любов, ненависть, складність придворного життя відкрили для нього новий смисл зустрічей із замученим батьком, який доводить його до відчаю.

...Для того, щоб полегшити страждання батька, потрібно очистити від зла все царство. Кажучи про двір короля, Креґ має на увазі все людство.

Абсолютна влада короля, деспотизм, розкіш придворного життя трактувалося Креґом у золотому кольорі до наївності. Він вибрав для цього позолочений папір, який вживають для різдвяних прикрас. Серед золотих стін на дуже високо поставленому троні сидять король і королева у порфірних позолочених мантіях, які спадають далеко вниз.

При приглушеному світлі золото двору виглядало наче прикрите чорним тюлем. Велич і таємнича підступність двору тут прозвучала монументально». (Варто згадати, що подібний підхід до такої характеристики двору ми бачили багато літ пізніше у виставах Охлопкова і Любімова.)

Станіславський на десяти сторінках описує дуже яскраво особливості постановки Креґом вистави, яка в задумі була дуже величавою, змістовною. Однак далі він говорить про ті недоліки роботи над втіленням задуму Креґа, яку виконував він разом з режисером Сулержицьким: «...Яка величезна відстань, – пише він, – існує між легкою, красивою мрією режисера або художника і її реальним сценічним здійсненням! Які недосконалі усі існуючі засоби сценічного втілення. Чому людський розум, такий винахідливий там, де йдеться про засоби вбивства людей на війні або стосується міщанських зручностей людей? Чому таж сама механіка така груба і примітивна там, де людина прагне задовольнити не тілесні і тваринні потреби, а кращі душевні прагнення?».

У чому же суть Креґової теорії? Що дала вона сценічному мистецтву XX століття?

Так ставить питання Неллі Корнієнко в передмові до книжки «Про мистецтво театру» Едварда Ґордона Креґа. Вона повідомляє нам, що реформа Креґа почалася насамперед з реформи декорації «... за своєрідного духовного побратима став Креґові швейцарський сценограф та режисер А. Аппіа, їх обох не вдовольняла мальована натуралістична декорація, бо вона не узгоджувалася для них з тривимірністю людської постаті: площинну декорацію треба було трансформувати в об'ємну. Суть реформи, яку проводив Аппіа в музичному театрі Ваґнера, полягала у створенні такої декорації, яка розширюючи простір викликала б ілюзію безмежності. Аппіа пропонував замінити стару декорацію на систему колон, східців, кубів, паралелограмів; їхні точні, геометричні лінії, на думку Аппіа, правили б за найліпше тло для людської постаті. Аппіа і Креґ створювали акторові певні перешкоди і розвивали його майстерність... На той час вони шукали театру синтетичного, театру поєднання пластики, кольору, світла, звуку. На шляху до такого синтезу

треба було звільнити театр від численних павільйонів, які здебільшого виявляли тільки географію місця дії і нічого не свідчили про образний лад п'єси, про режисерський задум вистави».

І Креґ, і Аппіа прийшли до утвердження архітектури на сцені, тільки Аппіа намагався розширити сценічний простір горизонтально, а Креґ вертикально. Креґ тяжів до монументально філософського театру. Понад усе він боявся, що мистецтво майбутнього зав'язне в дріб'язковості і буденності, що театральний глядач сприйматиме виставу лише як розвагу. Креґ підкреслював у мистецтві театру перш за все його дивоглядність, сценічність.

Складність історичного розвитку у 90-х роках XIX ст., породила з одного боку неоромантичне спрямування в театральному мистецтві (Ростан, Гофманcталь, Виспянський), а з другого боку – відчуття фатальної приреченості трагічного розриву свідомості людей з дійсністю – народився символізм в театрі (Метерлінк, Поль Фор, Люньє-По, Ібсен). Не зник також з ідеологічної арени і натуралізм. Отто Брам під натиском символістів тільки в 1904 році покинув Німецький театр, Станіславський «грішить» натуралізмом при постановці «Влади темряви» у 1902 році, не пройшов повз натуралізм значно пізніше Стріндберг...

Теорії Креґа виявляли певну кризу оптимістичної вульгарно-матеріалістичної свідомості. Спроба виявити те, чого не можна вичерпати в слові призвела до намагання утворити символістський театр, – пише Н. Корнієнко у згаданій вище передмові до книги Креґа. Надмірна ж апологетика символізму приводила до декадансу.

Символізм мав не тільки свої втрати, в ньому було певне і раціональне зерно. Креґ тяжів до символізму як до можливості говорити про вічні цінності, втікаючи від побуту, від вузьких приватних випадковостей.

Та ігноруючи реальність, він часто втрачав необхідну «приземленість» і, плутаючи загальне і одиночне, приходив до тієї міри абстрагування, коли художня логіка явищ починала деформуватися. Тоді у Креґа з'являлося дещо від декадансу. Занадто велика абстрактність шкодила режисерові.

... Однак тенденція Креґа – піднести, вивести мистецтво театру з вузького світу побуту у світ філософський, де театр існував би за рахунок своїх, лише йому властивих рис, не перетворюючись ані в малярство, ані в літературу, ані філософію...

У театрі Креґа глядач мусить мислити і відчувати майже релігійне

натхнення від процесу народження мистецтва. У чомусь Крег назавжди залишався в межах «мистецтва для мистецтва.

Жорстокий, категоричний максималізм Крегівської теорії допускав навіть твердження, з якими важко було погодитися. Найголовнішою помилкою в теорії Креґа було те, що він не визнавав мистецтвом роботу актора. К. Станіславський свідчить: «... Крег говорив, що кожний мистецький твір мусить бути виконаний з мертвого матеріалу – каменю, мармуру, бронзи, полотна, паперу, фарб – і раз і назавжди зафіксований у художній формі. На цій підставі живий матеріал акторського тіла, постійно мінливий, несталий, не придатний для творчості, – і Крег заперечував акторів, а надто тих, що не мали красивої і привабливої індивідуальності, себто самі по собі не були художніми вартостями, якими були, наприклад, Дузе чи Томазо Сальвіні. Акторського каботизму, особливо у жінок, Крег не терпів. <...> Крег прагнув замінити акторів ляльками-маріонетками».

«Креґа лякала в акторові недосконалість емоційного та інтелектуального апарату, імпульсивність, здатність до ефекту, певні штампи акторської гри, нестійкість нервової системи – все це викликало можливість програмування та образні структури, до яких він ішов на шляху створення свого філософсько-монументального театру». Висуваючи такий недоречний для театрального мистецтва постулат, Крег наче забував, що і маріонеткою керує та озвучує той же актор.

Дивне і те, що він – режисер-символіст – дуже захоплювався грою таких суто психологічних акторів як Станіславський або Елеонора Дузе. Він вважав їх мистецтво чудовим і хотів з ними працювати.

У 1924 році, готуючи до нового видання свою книгу «Про мистецтво театру», він зазначав у передмові: «Протестують проти думки, що Креґова маріонетка не що інше як «доведений до ідеального вміння керувати собою живий актор». «Ми не можемо вигадати нічого для зору і слуху, аніж перетворивши актора на якусь подобу видресируваного звіра». Однак на пряме запитання – «... скажіть же, що таке цей монстр – ваша маріонетка?» – він відповів: «Надмаріонетка – це актор плюс вогонь мінус егоїзм»...

Не сприймаючи це свідоцтво як категоричну відмову від ідеї надмаріонетки, – пише Неллі Корнієнко, – ми, проте, вважаємо, що Крег дістав для себе добрий урок з того, як цю ідею сприйняв театральний світ, «і поглибив її не в бік відмови від актора, а в бік виховання актора-майстра, актора-митця»...

Сьогодні треба сказати, що перекладачі цієї книжки Ґордона Креґа в середині сімдесятих років двадцятого століття були піддані суворій критиці українських театрознавців як порушники радянської науки про театральне мистецтво. Книжка ця стала рідкістю, але вона потрібна нашому студентству як вагомий документ початкового мислення про роботу режисера.

Зваживши на це, подаємо закінчення цієї «відважної» статті Неллі Корнієнко.

«Естетична теорія Креґа, що теоретично заперечувала реалістичний напрямок, на практиці неодноразово слугувала реалізмові. Креґ – не антиреаліст; він, якщо можна так сказати, – поліреаліст.

Реалізм, що як метод, як спосіб художнього узагальнення має найширший діапазон можливостей – від прямого відтворення дійсності, до максимально умовних прийомів, – знаходить прихильника в Креґові там, де типові обставини конкретно-історичної дійсності піднімалися до можливостей символу, який у свою чергу збагачував реалізм кінця XIX – початку XX століття.

...Завдяки своїй театральній теорії Креґ прискорив створення нового театру XX століття – театру філософського, масштабного, інтелектуального. Європа не знала режисера, який би не відчув в собі величезного Креґового потягу до театру образного, що той його компонував, збагачуючи театральне мистецтво найрізноманітнішими, часом навіть ірраціональними елементами.

Естетика Креґа мала в собі позитивний імпульс – вимогу говорити з глядачем про одвічні категорії, але і негативний вплив – на оцінку живого актора на сцені, деяку містичність світогляду... Креґ дав поштовх театрові поетичному, метафоричному, асоціативному».

Проголосивши ці останні твердження про внесок видатного режисера Е. Ґ. Креґа у світову театральну культуру, які важливі перш за все для виховання нашої творчої молоді, мені хочеться як старому театральному працівникові висловити і свою, цілком суб'єктивну думку, про власне ставлення до теоретичних побудов Креґа.

Сталося так, що нашому післявоєнному поколінню не вдалося вільно подискутувати стосовно теорії і практики режисера Ґордона Креґа. В той час це було просто неможливо вчинити. Однак, кожен з нас мав певне своє ставлення до змісту книжки «Мистецтво театру».

Сьогодні мені здається, що загальне визнання Креґа як «перш-

прохідця» символічного театру не зовсім правомірно. Адже драматург Моріс Метерлінк у 1890 році перший відкинув сценічну дію як основу театрального мистецтва і встановив т. зв. «нерухомий театр» – п'єсами «Сліпі», «Непрошена», «Там, всередині»...

Слідом за ним пішов поет Поль Фор, який в організованому ним театрі «Художній» не тільки відкинув дію, але й зруйнував художню єдність вистави. В нього актори просто читали вірші поетів-символістів, без відчутного тематичного чи сюжетного зв'язку; декораційне оформлення було стилізовано під певне ефектне тло, яке не мало жодного відношення до тексту п'єси чи роботи акторів; музика в театрі Фора також була окремою мистецькою барвою, яка повинна була створювати особливий настрій вистави, який у поєднанні зі світловими ефектами створював неповторне враження. Життєва конкретика не допускалася на сцену, вона заважала створенню узагальненого поетичного видовища – красивого і таємничого.

Орельєн Марі Люньє-По обмежив крайності пошуків Поля Фора (і тоді, коли він прийшов працювати у театр «Художній», і особливо тоді, коли він у 1893 році створив власний театр «Творчість» і вперто продовжував символістські експерименти).

Люньє-По дотримувався не стільки індивідуальної конкретності, скільки узагальнення сценічного образу, доведеного до знаку (і в постановці вистави, і у створенні сценічної постаті), він намагався «невідоме зробити відчутним», здатним вплинути на глядача. Про це свідчить і його захоплення драматургією Ібсена, він сам був актором і любив мистецтво актора.

А як же Ґордон Креґ?

Він у першій своїй постановці опери Перселя «Дідона і Еней» проявив себе зовсім не як режисер символіст, а як театральний сценографноватор, відмовившись від мальованої на полотні декорації. Він так само як А. Аппіа побачив несумісність тривимірної фігури актора з двомірною мальованою декорацією. Креґ любив архітектуру на сцені, красу вертикальних ліній, досконалість сценічної форми. Він почав вводити у сценічне мистецтво принцип умовності. Він почав любити сіре нейтральне тло, щоб на ньому виразніше прочитувався барвистий костюм актора. Він досить довго був захоплений дійовою імпровізацією сценічного руху і танцю Айседори Дункан. Він не міг адаптувати на сцені «нерухомий театр» як це практикував Георг Фукс або Всеволод

Мейєрхольд, ставлячи т.зв. «барельєфні» картини. Креґ вже початково декларуючи свою теорію мистецтва театру у 1905 році висунув три основні принципи – дія, надмаріонетка, маска.

Він не шукав спрощення театрального видовища чи зведення його до таємничості чи загадковості, він весь час домагався його високої досконалості та краси. Він був захоплений психологічною глибиною сценічної гри К. Станіславського (в «Дяді Вані») чи Е. Дузе (в «Росмерсхольмі»).

Його турбувала професійна нестабільність, «змінність», імпровізованість акторської творчості. Будучи природженим максималістом у своєму ставленні до творчості, він чомусь ніяк не міг оцінити тих переваг, які має акторське мистецтво перед іншими його видами. А акторське мистецтво поєднує в собі автора і виконавця і вимога інертності творчого матеріалу, якого він вимагав у своїй теорії тут ні до чого.

Правда, Ґ. Креґ, як і всі символісти, був містиком, він підкреслював величність духовного начала творчості, відриваючи його від матеріального ґрунту, забуваючи, що театр може спілкуватися з глядачем не читанням змістовних лекцій, не переглядом раз і назавжди зафіксованих картин, а живою дією актора, який тим і характерний, що досконалими матеріалами й засобами доносить до глядача «життя людського духу».

II. РЕЖИСУРА МАКСА РЕЙНГАРДТА

Макс Рейнгардт (1873–1943) був не тільки видатним режисером і діячем німецького театру, його професійна і культурна діяльність значною мірою вплинула на розвиток всього європейського і навіть північноамериканського театру.

Він був насамперед режисер-практик, реформатор сценічного мистецтва, який своєю невгамовною енергією відкривав і встановлював нові закономірності театрального мистецтва. Сутність його діяльності прямо протилежна діяльності Ґордона Креґа. Теоретичних праць він залишив мало, але його практичну діяльність, його творчі досягнення брали залюбки на озброєння численні європейські служителі Мельпомени. За що він не брався, завжди досягав успіху. Рейнгардт, може, найбільш удатний режисер XX століття навіть у матеріальному відношенні. Він став багатою людиною, але весь свій доробок осягнув лише завдяки своїй винахідливій праці, своїм творчим здобуткам.

Макс Рейнгардт мав певну театральну освіту, він закінчив театральну школу при Віденській консерваторії. Після закінчення школи працював актором у Братиславі та Зальцбурзі (1893–94 р.). Акторську долю його вирішило знайомство з відомим критиком та режисером Отто Брамом, який запропонував йому стати актором Німецького театру.

Німецький театр, яким Брам керував з 1894 по 1904 рік, став для молодого актора справжнім театральним університетом. Тут зберігалися традиції «режисури слова» Генріха Лаубе, тут були високі критерії репертуару, тут були зібрані кращі актори Німеччини. І хоч Брам був палким прихильником модного в той час натуралізму, він мав високий смак і пильне критичне око. Рейнгардт виконував тут ролі характерного плану, з яких біографи виділяють найбільше дві – столяра Енґстранда у п'єсі Г. Ібсена «Примари» та Акіма у «Владі темряви» Л. Толстого. Як режисер він починав практикувати під час сецесії – якраз наприкінці XIX на початку XX століття. У 1899 році, після закінчення зимового сезону в Німецькому театрі, група театральної молоді під назвою «Окуляри» вирішила поїхати на гастролі до Відня, щоб завоювати там необхідне для них визнання, яке у Берліні було їм недосяжне. Вони спеціально готувалися до цієї поїздки, і хоч у них був формально «свій режисер» – Вольдемар Рунге, – значну роль у цій підготовці, як свідчить учасник гастролей актор Едуард Вінтерштейн, відігравав Макс Рейнгардт, «який вже тоді посідав серед своїх товаришів більш високе становище».

До групи молодих акторів приєдналися три акторські «зірки» – Луїза Дюмон, Рудольф Рітнер і Герман Ніссен. Репертуар був досить солідний: «Примари» та «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Влада темряви» Л. Толстого, «Свято примирення» Г. Гауптмана та «Бродяги» Е. Вольцогерна. «Ми були молоді, – пише Вінтерштейн, – захоплені, ми прагнули пригод... майже всі були учнями школи Брама, дух брамівського Німецького театру увійшов у наше тіло і кров. Ніхто з нас не виставляв свою особу на загальному тлі, не хизувався зробленою роллю, а намагався показати людину... Зараз, оцінюючи минуле, я дійшов висновку, що Рейнгардт, хоч він тоді і не був режисером, і ніхто не підозрював у ньому геніального таланту, все ж мав на нас усіх дуже великий вплив...»

Гастролі молодих акторів влітку 1899 року мали великий успіх і були того ж літа повторені ще й у Будапешті.

Успіх окрилює і молодий актор почав далі експериментувати. В Берліні на вулиці Унтер ден Лінден існувала акторська кав'ярня під назвою «Галас і дим». На початку 1900-х років Рейнгардт починає тут ставити коротенькі сценки-пародії на роботу акторів берлінських театрів та на сучасну драматургію. Це знайшло позитивний відгук і на базі цього кабаре створюється т. зв. «Малий театр». Рейнгардт запрошує сюди на роботу молодих перспективних акторів – Еммануїла Райхера, Гертруду Ейзольдт, Франца Кайслера та інших. У цьому «Малому театрі», будучи ще актором Німецького театру, Рейнгардт ставить п'єсу М. Горького «На дні». Режисер називає свою виставу «Нічліжка». Над виставою була проведена дуже солідна робота, вивчено матеріал російської та німецької тогочасної дійсності, збережено національний колорит, розроблено типові риси характерів, попрацьовано над словом так, як це робилося в Німецькому театрі, однак режисер вже тут почав допускати елементи фантастики, містики, сценічної умовності. Рейнгардт тлумачив світ «Нічліжки» як певний символ. Частина акторів (Райхер – Актор, Ейзольд – Настя, Рейнгардт – Лука) грали в психологічно-реалістичній манері, решта – в символічній, однак сам оригінальний творчий пошук, соціальне значення теми вистави зробили своє. Вона мала неймовірний успіх. Це сталося у 1903 році.

Це був перший вагомий успіх молодого режисера. Про нього заговорили. Рейнгардт зумів використати хвилю цього успіху і в цьому ж році перетворив «Малий театр» у «Новий театр», збільшивши його творчі можливості і мистецький пошук. У цьому театрі він працював до 1906 року, в цьому театрі він утвердив себе як режисера знаменитою поста-

новкою «Сна літньої ночі» Шекспіра. Постановка ця зробила значний відбиток на всю творчість режисера (він ставив цю п'єсу 13 разів у своєму житті), тому на ній варто трохи зупинитися.

Ще практикуючи у «Малому театрі» пародії на різні постановочні стилі – «романтичний», натуралістичний, «символічний», напр. «Дон Карлос і Мелісанда», «Злодійська комедія», Рейнгардт спостерігав, яку силу має стихія акторської гри, як вона добре сприймається глядачами, і він робив висновок: людям потрібна п'єса, де не було б усе таке «натуральне» і серйозне, як на сцені Німецького театру, людям потрібна ігрова стихія, відкрита театральність, жарт, поезія – стильова та жанрова різноманітність навіть в одному драматичному творі. Необхідно терміново шукати такий твір.

У своїх пошуках він зупинився на комедії Шекспіра «Сон літньої ночі». Вона вразила своєю відповідністю його прагненням і він відразу подався у засніжені Альпи, щоб у самотинній зосередженості все детально обдумати. П'єса наштовхнула на цікаві роздуми – чого тільки в ній не було: і лихоманка кохання, що охопила поголовно всіх – царствених осіб, лісових істот та юних афінців, і фантастика нічного лісу, поезія, фарс, романтика... Ніхто з режисерів не зумів подужати складності цієї постановки. А Макс Рейнгардт, побувши тиждень у альпійській засніженій відлюдності, вже знав, як треба ставити цю п'єсу. Замислювалося фантастичне, а разом з тим і реально відчутне сценічне свято, свято радості буття, весела плутанина реальності і гри. Саме театральної гри! «Режисерові на певний час навіть здалося, що театральна гра прагне переважити реальну дійсність». Так з'ясовує цю винятково передпостановочну ситуацію театрознавець Людмила Бояджієва у книзі «Рейнгардт». Для того щоб здійснилося це сценічне чудо, режисерові став потрібен твердий матеріальний ґрунт. Всі п'єси Шекспіра багатокартинні, зміни декорацій у нього не було (були таблички з написом), а як в теперішніх умовах вирішити це питання? І Рейнгардт згадує, що ще у 1896 році архітектор Лаутеншлегер для зручності постановки моцартівських опер побудував у Мюнхенському Резиденцтеатрі сцену з поворотним колом. Це коло дасть змогу змінювати все на очах у глядачів, а щоб виникало «чудо», потрібно серйозно удосконалити освітлення. «Це повинна бути не підрядкова розповідь п'єси, і не «варіації на тему», що обігрують окремі перипетії «сюжету», а нова за своєю природою образна тканина, яка б відповідала смисловій та стильовій стороні першотвору».

Макс Рейнгардт мав феноменальне вміння заражати людей своїми задумами. Вистава була поставлена за три тижні. Освітлювач Густав Кмена придумав чудові декорації вистави. Художник Карл Вальзер, який раніше не працював у театрі, створив надзвичайні, дуже оригінальні костюми. Актори працювали з неймовірним захопленням. Маленька на зріст Ґертруда Ейзольд, що набила руку на ролях декадентських героїнь, перетворилася в Пека, зухвалого лісового духа, лахматого, коротконогого дідька. Музику, яка мала відіграти одну з найважливіших ролей у виставі, забезпечив чудовий композитор Мельденсон. Підлога сцени вперше була застелена великим трав'яним килимом. Використаний був навіть запах хвої. Коли відчинилася завіса, аромат хлинув у зал, створюючи відповідний настрій у глядачів. Глядач був зачарований зорово-звуково-запаховим впливом сценічного чуда. Він мовчав. І лиш після перших слів акторів пролунали гучні оплески. Незрівнянно переконливі у винахідливій грі були молоді актори, що зображували закохані пари – Ельза Хаймс, Люці Гефліх, Олександр Еккерт та Едуард Вінтерштейн. Вони бурхливо сперечалися і несподівано мирилися. Е. Вінтерштейн у своїй книзі спогадів твердить, що «Сон літньої ночі» за один вечір зробив удачливого директора Нового театру першим режисером Німеччини». Так твердила преса, так вважали глядачі. І лише прихильники натуралізму висміювали постановочні «трюки» режисера. Однак наймудріший серед них висловився щиро про виставу, назвавши її «грою з фантазією» і «грою з життям». Це був редактор журналу «Вільна сцена» Герман Бар. Він вітав народження нового театрального напряму.

Ця подія сталася на початку 1905 року. У цей час Макс Рейнгардт вже не працював у Німецькому театрі. Не працював у ньому і Отто Брам. Сценічний натуралізм, непохитним прихильником якого був цей видатний критик і режисер, виконав свою історичну місію і зайшов у тупик.

Початок двадцятого століття вимагав змін і у театральному мистецтві. Брам не допускав жодних новацій і тому у 1904 році змушений був покинути Німецький театр, яким керував 10 років. На його місце прийшов драматург Пауль Ліндау, який не зумів належно керувати таким складним кораблем і протримавшись 10 місяців на посту директора подав у відставку. Театр опинився знову під опікою старенького його господаря Л'Арронжа, а той, врахувавши всю ситуацію, яка склалася, передав Німецький театр Рейнгардтові. Це сталося восени 1905

року. Новий директор почав перебудову театрального життя театру з його технічної реконструкції. Йому була потрібна сцена, устаткована за останнім словом техніки. Заплативши солідні гроші, Рейнгардт незабаром мав сцену з поворотним колом, мав нову світлову апаратуру, сферичний горизонт, люки, підйоми т. п. Він мав вже свою, виховану ним групу акторів, які прийшли на місце тих, що покинули театр. Після вистави «Сон літньої ночі» багато німецьких, навіть видатних акторів, прагнули працювати з таким талановитим режисером як Макс (так Рейнгардта з любов'ю називали актори, а через певний час вони стали величати його Професором).

Для відкриття оновленого Німецького театру Рейнгардт підготував виставу «Кетхен із Гейлбронна», історичне «полотно» знаменитого романтика Генріха Клейста, яке мало підзаголовок: «велике історичне видовище з лицарських часів». Це видовище було поставлено за два тижні і мало великий успіх у глядача, коли б не одна обставина, яка змусила Рейнгардта тверезо оцінити своє досягнення. Розхвалюючи декорації Еміля Орлика, світлові ефекти, вишукані костюми, рецензенти чомусь особливо підкреслювали зелений килим галявини в лісі і покинутий на ній червоний плащ. Говорилося, що режисер «бачить у цьому символ життя і смерті». Прочитавши таке, Рейнгардт негайно зрозумів, що він провалив виставу. Адже цей червоний плащ (крові!) хтось випадково загубив на сцені.

Молодий режисер прославленого театру відразу кинувся виправляти свою постановочну роботу і знову звернувся до улюбленого драматурга Шекспіра. Робота мусила бути на рівні першої шекспірівської вистави, поставленої Рейнгардтом – «Сна літньої ночі». Вибір випав на п'єсу «Венеціанський купець». Там чинник лісу, який відіграв таку значну роль у попередній виставі, мала замінити сама Венеція з її архітектурою, каналами, карнавалами – розгульним життям молоді, всім, що несе радість буття, а поруч – драматична дійсність знедоленого і озлобленого Шейлока. Реалізувати цей задум мали дуже близькі режисерові люди – художник Е. Орлик, актори Агнес Зорма, Рудольф Шільдкраут, Фрідріх Кайслер, Едуард Вінтерштейн та брат Рейнгардта Едмунд – фінансовий директор театру, витрати на цю виставу мусили бути великими, це був значний ризик. Однак режисер Рейнгардт відрізнявся від інших режисерів тим, що вмів під кожний ризикований захід підводити твердий ґрунт. На роль Шейлока був запрошений з Гамбурга дуже талановитий актор Р. Шільдкраут, який тільки що зіграв там цю роль. Роль

була цікаво прочитана, але все ж таки там Шейлок був якимсь інфернальним лиходієм, у берлінській виставі, після роботи з Рейнгардтом, це був замучений життям чоловік, жадібний, егоїстичний, але обездолений єврей. Актор Німецького театру Е. Вінтерштейн який грав у цій виставі Бассаніо характеризує гру цього актора так: «...Шільдкраут не показував, як він розуміє Шейлока, – він був Шейлоком! Він був не одним із євреїв, він був євреєм. Він представляв усю націю, всіх тих нещасних людей, до яких ставилися з презирством, яких переслідували протягом віків <...> Надзвичайне враження справляла наша чудесна Агнеса Зорма в ролі Порції. Її весела грайлива вдача, її темперамент і срібний сміх змушував глядача заслуховуватися вже з першої сцени... Але найбільш вражаючий був той момент, коли Порція, переодягнена суддею, виголошує свій присуд... Ми всі стояли як закам'янілі, вражені її присудом»...

Рейнгардту вдалося успішно вирішити і життєрадісну частину вистави, він мав свої власні принципи роботи з масовкою, які прищепив своєму помічникові Бертольду Гельду. Режисерський задум був реалізований досконало. Сила режисерської майстерності Рейнгардта полягала в тому, що він умів видобути з кожного актора все, що той тільки міг дати, – підводить підсумок Вінтерштейн. До цього він ще додав: «Вистава ця була найбільш досконала, яку бачила берлінська сцена». Німецький театр отримав нове творче дихання.

Незважаючи на великий успіх роботи у Німецькому театрі, метр режисури не покидає Новий театр. Одного театру йому замало, він прагне експериментувати. В червні 1906 року він вперше вдається до жанру оперети – ставить на сцені Нового театру «Орфей у пеклі» Жака Оффенбаха. Це була яскрава, весела вистава, яка приваблювала глядачів. Віденська любов до музики проявилася у новому творчому замилуванні режисера. Цих замилувань у нього було дуже багато. Майже ніколи він не працював на одній сцені, ніколи не ставив одностильні чи одножанрові вистави, його творчі шукання були різноспрямовані і всюди й у всьому йому вдавалося досягти успіху.

Весною 1906 року до Берліна приїхав на гастролі Московський Художній театр. В мистецькому сенсі в той час Росія була terra incognita, хоч вже ставили у них Льва Толстого, читали Достоєвського. Москвичі того разу привезли всього три вистави: «Цар Федір Іоаннович», «Дядя Ваня» та «На дні». Вистави відбувалися на досить тісній сцені Берлінського театру. Творча несподіванка для берлінців була надзвичайно велика, всіх охопило почуття приємного здивування. Критика

відмічала «тихість» і глибоку продуманість вистав МХТ та протиставляла їх постановочній галасливості вистав Рейнгардта. Метр німецької режисури глибоко замислився. Він побачив, що всі його тогочасні досягнення – тільки частина «театрального всесвіту». Він почав систематично приглядатися до роботи К. Станіславського і зрозумів, що мета у нього з ним одна – розкрити сценічними засобами «життя людського духу». Знайомство зі Станіславським у той час не відбулося, але висновок для себе Рейнгардт зробив. Потрібна ще одна сцена, ще один театральний зал на невелику кількість глядачів, де можна було бути «тихим» театром, де можна б було експериментувати. Він рішуче купує ще одне приміщення недалеко від Німецького театру. Це був танцювальний зал. Архітектор Кауфман за короткий час перетворив його в маленький, затишний театр на 300 глядачів. Все у цьому залі відповідало камерності, інтимності, все було зроблено для того, щоб можна було вести задушевну розмову з вибраним, інтелігентним глядачем. Такий підхід до справи вимагав від режисера ще більш точної розробки сценічної дії, від акторів більш філігранної роботи над сценічним образом. Театр так і став називатися Камерним («Kammerspiele»).

Першою виставою у цьому театрі Рейнгардт планував поставити заборонену п'єсу Франка Ведекінда «Пробудження весни». Однак всі намагання пройти цензурні рогатки виявилися безуспішними і тому керівництву театру довелося робити інший вибір. Вибір Рейнгардта спинився на старій п'єсі Ібсена, яка була написана ще у 1881 році, і досить часто ставилася в Німеччині. Це був також ризик, але ризик, який мав під собою підставу. Режисер прагнув дати дуже відповідальну роботу молодому акторові, якого привіз з Праги, і над яким мав пильну увагу. Це у був Олександр (Сандро) Моїссі, уродженець Тріеста, наполовину італієць, наполовину німець, людина дуже складної душевної конфігурації. Моїссі все більше ставав «актором Рейнгардта», йому вже належало дати вагому роботу. По-друге – в театрі була актриса, яка могла зіграти найскладнішу роль у п'єсі, роль фру Альвінг – такою актрисою була Агнеса Зорма, яка також перероджилася в «рейнгардтівську віру». «Зорма була Ніобою. Я не можу знайти іншого порівняння, щоб описати її гру, – пише Вінтерштейн. – Всі справді тяжкі страждання фру Альвінг, які вона витерпіла за довгі роки шлюбного життя, стояли перед очима глядачів, коли вона розповідала про них пасторові Мандерсу. Олександр Моїссі в ролі Освальда досяг великого успіху. «Примари» стали початком його безприкладної кар'єри під керівництвом Рейнгардта».

Перша вистава Камерного театру пройшла неймовірну кількість разів; постановка другої вистави цього театру викликала цілу сенсацію. Справа в тому, що дозвіл на постановку п'єси Ф. Ведекінда був, нарешті, отриманий. Це сталося відразу після прем'єри «Примар», і Рейнгардт з новою енергією взявся за постановку «Пробудженої весни». Професор Макс мав одну погану звичну, яку відмічають майже всі, хто писав про його творчість. Поставивши ту чи іншу виставу, він втрачав інтерес до неї і шукав чергового захоплення. П'єса Ведекінда вже давно не давала йому спокою, він виношував задум її постановки.

Творчість драматурга Франка Ведекінда була дуже незвичайною. З висоти часу можна сказати, що вона передувала німецькому експресіонізмові, який розвинувся дещо пізніше. Тоді ж його п'єси характеризувалися як особливий творчий пошук. Ведекінд був лютим ненависником натуралізму як у літературній творчості, так і в акторському мистецтві. Цей автор втручався в роботу акторів на репетиції, створював конфліктні ситуації, з ним було не легко працювати. Рейнгардт терпляче пояснював акторам, що п'єси Ведекінда не можна грати так, як п'єси Гауптмана, тут потрібен особливий стиль. Саме пошук цього своєрідного постановочного стилю, мабуть, і приваблював режисера-новатора. Справа в тому, що драматург Ф. Ведекінд за повної відсутності художнього смаку, проявляв сильну критичну енергію проти міщанського лицемірного виховання молоді. П'єса зачіпала важливі питання. Драматург просто вдавався до епатажу. Красива назва «Пробудження весни» не мала поетичного ореолу. Тут говорилося про пробудження статевих інстинктів у підлітків, тут були сцени гріхопадіння на горищі, картярство, бійки, груба лексика і т.п. І, при цьому всьому, виразно звучала тема морального бунту підростаючого покоління.

Рейнгардт знайшов необхідне трактування цього твору. Він віддав головну роль гімназистки Вендли чарівній учениці акторської школи Камілі Айбеншутц, а її партнером поставив мрійливого, душевно багатого актора Сандро Моіссі, який вже так вдало зіграв Освальда.

Світлі барви гри цих акторів відтіняли сатиричний натиск драматурга, вистава викликала необхідний резонанс у відповідних колах інтелігенції. Камерний театр знайшов свого глядача! Варто звернути увагу, що прем'єра вистави «Пробудження весни» відбулася 20 листопада 1906 року, лише через два тижні після виходу «Примар».

Професор-Макс умів продуктивно працювати. Наступного року

Рейнгардт відмовляється від керівництва Новим театром і зосереджує свою діяльність у Німецькому та Камерному театрах.

На цьому етапі можна трохи зупинитися і узагальнити певні риси творчості режисера Макса Рейнгардта на початку XX століття.

Перше, що кидається у вічі, це його неймовірна творча та організаційна енергія. Перейшовши від акторської до режисерської роботи за якихось 5–6 років, він «сам себе вибудував». Вибудував не якимись соціальними комбінаціями, не чисто теоретичною працею, а продуктивною професійною діяльністю. В творчій роботі Рейнгардта можна чітко розрізнити три основні функції – організаційну, мистецько-постановочну та педагогічно-виховну. Всім біографам, що писали про цього геніального режисера XX століття, перш за все впадала в око його неймовірна організаційна енергія. Він умів миттєво перетворювати свої творчі задуми у практичну реальність. Роботу в акторському кафе він перетворює в Малий театр, професійна діяльність якого дуже швидко досягає успіху і на ґрунті цього успіху утворюється ще один – Новий театр, в якому були поставлені вистави, що принесли йому загальноєвропейську славу. Необхідно зауважити, що роботу у цих двох новостворених театрах Рейнгардт поєднує ще і з роботою актора у Німецькому театрі. Але і після того, коли він став керівником Німецького театру, він паралельно працює ще і в Новому театрі, і в 1906 році відкриває ще один – Камерний театр для проведення творчого експерименту. За його старання невдовзі після цього в Берліні утворюється ще й Великий театр і Театр комедії, а у Відні відбудовується і починає діяти Йозефштадтський театр. Рейнгардт організовує і блискуче проводить у Зальцбурзі перший театральний фестиваль. Цей фестиваль потім став традицією, він щорічно проводився тут у місяці серпні.

Рейнгардт має особливе чуття на акторський талант, він розкриває обдарованість молодих акторів – С. Моїссі, Г. Ейзольд, Л. Гефліх, Г. Енгельса, Е. Вінтерштейна, К. Айбеншутц. Л. Райнера. Але не лише вони глибоко шанують його мистецтво, до нього тягнуться і актори старшої генерації – Аґнес Зорма, Пауль Вегенер, Альберт Бассерман, Аделе Зандрок та інші. Рейнгардт знаходить собі надійних помічників. В адміністративно-репертуарній частині це Фелікс Голендер і Артур Кахане, а фінансову частину Німецького театру надійно забезпечував його рідний брат Едмунд Гольдман. Рейнгардт уміло організовує гастролі своїх акторів у Європі, а пізніше і в Америці, він організовує перший режисерський семінар у Відні. Характерно, що і вистави свої

він випускає в дуже стислий час, не більше як за місяць роботи, а іноді навіть за два тижні. Це вимагало дуже чіткого планування роботи над усіма компонентами вистави, це говорить про досконалу організацію виробничо-творчого процесу.

Мистецько-постановочна робота режисера М. Рейнгардта має широке висвітлення у спеціальній театральній літературі. Про його творчу роботу писав Ю. Баб, К. Станіславський, Е. Вінтерштейн і особливо об'ємний його портрет створила Л. Бояджієва у книзі «Рейнхардт». Тим, хто більш детально зацікавиться творчою долею цього режисера, ми рекомендуємо звернутися до цих робіт, а тут ми подамо лише найбільш основні риси його постановочної творчості. Саме постановочної, хоч театральна діяльність цього режисера дуже широка, недаремно його називають Магом, Чародієм, Професором театральної справи.

Рейнардт-постановник! Згадаймо коротенько – чого? У кафе «Галас і дим» сатиричних сценок, пародій на гру акторів берлінських театрів; у Малому театрі – глибокої соціальної драми «Нічліжка»; у Новому театрі – поетичної фантазії, радісного феєричного видовища «Сна літньої ночі» Шекспіра, а у Німецькому театрі знову ж таки радісна сценічна гра про свято життя – «Венеціанський купець», але вже сполучена з трагічною постаттю озлобленої життям людини, людини жорсткої і нещасної. Далі був глибокий психологізм «Примар» у Камерному театрі і там же гнівний памфлет Франка Ведекінда «Пробудження весни»; дуже близький за часом «Орфей у пеклі» Жака Оффенбаха у Новому театрі, галаслива, весела оперета, що змушувала людей не тільки сміятися, а й мріяти, насолоджуватися життям. Ми бачимо тут пристрасть режисера до різних творчих стилів, різних жанрів, до багатства різноманітних виражальних засобів, різноманітного контакту з глядачами.

Вже у перше п'ятиліття своєї режисерської праці Макс Рейнгардт доводить, що він режисер з «Божої ласки», що йому під силу вирішувати найскладніші завдання театру. Він отримує загальне визнання.

Режисерська майстерність вносить в мистецтво театру перш за все вміння створювати режисерський задум, як твердий фундамент вистави. Він дуже вдало перетворює своєю режисерською думкою життєву дійсність у красиву, багату образами театральну реальність. Він знає, якими засобами цього можна досягти і продуктивно, дуже конкретно і вдало використовує усі компоненти у побудові вистави і насамперед акторську творчість. Рейнгардт був дуже великим другом акторів, вмів їх добирати, вмів, що найголовніше, – розкрити і використовува-

ти їхні індивідуальні властивості. Його вчитель О. Брам дав йому приклад, як треба боротися з особистими помилками акторів, і Рейнгардт це вдало застосовував. Він добре бачив внутрішню потенцію кожного актора трупи, він умів налагоджувати необхідну творчу атмосферу. Як режисер, він точно знав, що успіх вистави забезпечує вдало знайдене співвідношення між традиційним, звичним і новаторським, віднайденим прийомом, новим виражальним засобом. Як режисер, він не був прихильником брамівського натуралізму, боровся з ним, але зберігав глибокий психологічний підхід до ролі. Він випробовував символічне трактування, у певний час навіть захоплювався експресіонізмом, але дуже часто вдавався до розкутої театральності, тієї барвистої дійсності, яка, на його погляд, перевищує саме життя. На сцені повинно бути все яскравіше і вагоміше, ніж у самому потоці життя, потрібна конденсація явищ. Усе своє життя цей театральний Маг балансував між мистецькою мрією і черствістю, жорстокістю життя.

Хто знає, може найбільш відчутний слід залишив Професор Рейнгардт саме у педагогічно-виховній роботі. І не тільки тому, що відразу організував акторську школу при Німецькому театрі, що його Шенбрунський режисерський семінар відвідали представники різних національностей, він створив у тих театрах, у яких працював, практичний приклад нового мистецтва, після якого вже важко було утриматись на стереотипних позиціях. Актори, з якими він працював, дуже довіряли йому. Едуард Вінтерштейн, який вважав себе його учнем, свідчить: «...Кожний з нас знав, що може цілком сміло довіритися керівництву Рейнгардта, і кожний був певним, що при його керівництві, він матиме кращий результат, відповідно до своїх особистих даних. Я повторюю: у тому й полягало режисерське мистецтво Рейнгардта, що він умів видобути з кожного актора все, що той міг дати... Найбільш суттєвим при спільній роботі було взаєморозуміння. Рейнгардт вивчав особливості кожного актора, його манеру, його індивідуальні дані і нахили і після цього він начебто демонстрував кожному, на що він здатний. Тому ми, актори, ніколи не були маріонетками, як у інших режисерів, які нав'язують акторам свою індивідуальність... Часто траплялось, що коли Рейнгардт спрямовував мене у якійсь ролі... я говорив собі: як же я сам до цього не додумався. Чи може актор бажати кращого від режисера?».

Рейнгардт підбирав до кожної п'єси свій ключ і визначав свій підхід до її сценічного вирішення, він учив своїх акторів враховувати якість драматичного матеріалу, знаходити кожного разу новий спосіб актор-

ського самовираження. В роботі з актором Професор проявляв надзвичайне терпіння і такт. Це можна перевірити на його ставленні до молодого актора Сандро Моїссі, в якому він вбачав, на відміну від інших знавців, особливий талант і поступово від ролі до ролі розкривав його, іноді навіть ризикуючи з призначенням на роль. Моїссі був родом з Трієста, наполовину італієць, у нього довго була маловиразна мова, він не мав виграшних зовнішніх даних і лише внутрішнє проживання ролі було особливим. Рейнгардт досконало використав творчі риси актора при роботі над роллю Освальда («Примари» Ібсена) в Камерному театрі, а потім відразу довірив йому відповідальну роль у п'єсі Ведекінда «Пробудження весни». Скептики мусили змінити своє ставлення до цього актора. Моїссі починає грати провідні ролі світового репертуару – царя Едіпа, Гамлета, Федю Протасова, Клавіго («Клавіго» Гете), Блазня («Король Лір»), Франца («Розбійники»). Олександр Моїссі став світовою величиною трагічного таланту, працюючи з Рейнгардтом.

Режисер Макс виховував біля себе не лише талановитих акторів, у нього була плідна співпраця з художниками-сценографами (Еміль Орлик, Ернст Штерн), композитором Ріхардом Штраусом, диригентом Корнгольдом та багатьма іншими митцями і друзями, які як і він, вважали театр «вищою дійсністю» і намагалися створити цю дійсність найбільш досконалою. «Вища дійсність» повинна концентрувати в собі, поєднувати, наче в фокусі, усі найважливіші імпульси життя, які заглушуються повсякденним хаосом дріб'язковостей», твердив Професор. На питання: «Як відбувається матеріалізація персонажів у цій «вищій дійсності»... Повинен актор знаходитися над роллю чи в ній самій?» – Рейнгардт відповідав: «Мистецтво сценічної гри – це мистецтво видобування, відкривання, а не переживання! Актор перевтілюється в чужу долю, а не в іншу людину». Ставлення Рейнгардта до проблем театрального мистецтва мало дуже широку амплітуду, тому він не облежував свою діяльність лише психологічним чи метафоричним підходом до нього, він любив і відкриту театральність, і театр просто неба, і середньовічний міракль і «Саломею» Оскара Уайльда. Гастролі в Мюнхені у 1908 році наштовхують його на використання різних просторових форм вистав. В Мюнхені йому довелося працювати з масштабними виставами («Медея», «Венеціанський купець») на т.зв. «рельєфній сцені» Художнього театру Г. Фукса, яка не мала жодної глибини (Фукс практикував т.зв. «нерухомий театр»). Необхідно було потратити багато винахідливості, щоб не зірвати гастролі. А потім, цього

ж літа, у Франкфурті-на-Майні відбувалася Всесвітня виставка повітроплавання, на яку прибуло багато іноземних туристів. Втратити такий шанс дирекції не хотілося і Німецькому театрові довелося працювати у великому, нашвидку збудованому приміщенні. Відчуття образно-просторового вирішення спектаклю було з'ясовано у найближчі 2–3 роки його режисерської праці. Ще у 1908 році розпочалася і була завершена робота над трагедією Шекспіра «Король Лір». Режисер віддав роль Ліра двом знаменитим акторам А. Бассерману і Р. Шільдкрауту. Шільдкраут, який успішно зіграв Шейлока, був швидше характерним, ніж трагічним актором. Бассерман був більше актором героїчного плану – суворим воїном, ніж правителем-мислителем. Призначаючи на основну роль таких різних виконавців, Рейнгардт хотів об'ємніше подати образ Ліра, яскравіше виділити його основні риси. Лір – зганьблений король і Лір – знедолений батько. Обидва трактування входили в задум режисера. Такий підхід дав добрі плоди. Він був випробуваний ще раніше у цьому ж році при постановці першої частини «Фауста» Ґете. Обираючи виконавців ролей, режисер начебто випробовував весь концептуальний діапазон драми Ґете. В одному варіанті режисер покладався на вченість Фауста, виділяв його філософські монологи. В іншому – посилив ліричну тему цього персонажа. Відповідно до образу Фауста були підібрані і актори на ролі Мефістофеля та Гретхен. Хочу звернути увагу на те, що подібний принцип (дещо удосконалений) використовується і сучасними режисерами, адже могли ми бачити і чотирьох Гамлетів у одній виставі і сімох Василів Тьоркіних. У виставі «Фауст» О. Моїссі довів переконливість свого образу. Його Фауст так жадібно прагнув знань, що готовий був піти за це навіть на злочин.

У Бассермана Лір у фіналі трагедії викликав страх, у Шільдкраута – жалість і співчуття.

1909 рік для Рейнгардта був позначений також значними творчими здобутками, в цьому році було поставлено «Гамлета», «Дон Карлоса» Шиллера та «Приборкання норовливої». Правда Професор був невдоволений роботою О. Моїссі над образом принца датського. Актор не припиняв роботи над цим образом і друга постановка цієї п'єси дала значний художній резонанс. Сандро Моїссі до сьогоднішнього дня вважається одним з кращих виконавців цієї ролі.

1910 рік ознаменований постановкою «Царя Едіпа» Софокла у приміщенні цирку Шумана. Це був значний творчий експеримент. Вражали не тільки розміри самого приміщення, вражали величезні масові сцени

(до 500 чоловік), вражав масштаб режисерської думки про долю людини, про долю народу. Тут мова не йшла про копіювання античного театру. «Я ставив собі задачу вдихнути нове життя в трагедію Софокла, керуючись духом нашої епохи». В цій виставі Рейнгардт відкрив дійову силу емоційного впливу колективного руху, колективного ритму, колективного слова. З цього часу любов до постановки масових вистав не покидає Рейнгардта вже до кінця своєї діяльності. Він ставить такі масові вистави як «Міракль» (основою якого була п'єса Метерлінка «Сестра Беатриса»), багатолюдну виставу на площі перед собором «Кожна людина», «Сон літньої ночі» на природі під відкритим небом, відкриває нові можливості освітлення і звука. Цирк Шумана згодом перетворює у т.зв. Великий театр, який вміло використовує для масштабних постановок. Однак інтимну камерну сцену не забуває. Він з надзвичайною повагою до Л. Толстого ставить у останній передвоєнний рік виставу «Живий труп». Щось глибоко особисте керувало постановником цієї вистави, він бачив у творі глибокий, гуманістичний смисл, довгі роки зберігав у репертуарі театру цю виставу. Сандро Моїссі грав Федю Протасова так, що Станіславський мав повну підставу сказати про його роботу: «у цього німецького актора суто російське серце з його широтою, свободою». Не забував режисер Рейнгардт і свою музичну та сміхотворну закоханість. У співпраці з Ріхардом Штраусом ставить у Дрезденському театрі його оперу «Кавалер троянд», яка мала блискучий успіх; дуже оригінально і винахідливо прочитує «Приборкання норовливої» Шекспіра та «Лісистрату» Арістофана.

Готуючись до трьохсотлітнього ювілею Шекспіра, Рейнгардт об'єднав усі свої шекспірівські роботи в єдиний цикл. В нього ввійшло 9 п'єс: «Сон літньої ночі», «Як вам це подобається», «Венеціанський купець», «Король Лір», «Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Багато галасу даремно», «Отелло». Це не було просто повторення пройденого, це було більше заглиблення у творчість Шекспіра, нові тлумачення, нові виконавці, наприклад А. Бассерман.

Війна, що розпочалася влітку 1914 року, сильно вплинула на свідомість німецького режисера. Він гостріше відчуває нещастя народу, не піддається шовіністичному запамороченню. Вже в листопаді випускає «Валенштейна», велику трилогію, яка йшла два вечори. Драматичний народний рух тут протиставлявся нікчемній ролі її керівників. Восени 1915 року режисер погоджується взяти під свою опіку Народний театр (Фольксбюне), однак тут він потерпів першу відчутну невдачу. Він не

знайшов контакту з глядачем цього театру. Свою невдачу Рейнгардт компенсував блискучою постановкою драми Бюхнера «Смерть Дантона».

Однак загальна обстановка в країні все погіршувалася, почало погіршуватися і життя майстра театру. Рейнгардт перейшов жити у менше приміщення, його покинула дружина Ельза Хайме. Вона забрала дітей і Макс-Професор залишився лише з братом Едмундом. Після двох років Першої світової війни у Німеччині стали раптом зрозумілими її основні причини. Патріотичний чад згас. «Всі зрозуміли у чому полягає суспільний злочин і разом з цим усвідомленням появилася лють»... – пише режисер Ервін Піскатор. В німецькій літературі виникає нова течія – експресіонізм. Його головним ідеологом став мистецтвознавець Герман Бар. Він писав: «Ніколи ще не було епохи, яку би потрясав такий відчай і жах смерті, як зараз... Ніколи радість не була такою недосяжною і свобода такою мертвою. Вся епоха стала соціальним криком... Мистецтво також волає на допомогу... Це і є експресіонізм».

У драматургії перш за все проводилася жорстока критика мілітаризму, шовінізму й людиноненависництва, існуючого ладу та його гнилої моралі.

В 1916–1917 роках німецький експресіонізм вже досить широко розповсюдився у провінційних театрах. Рейнгардт, як провідний режисер країни, не міг стояти осторонь цього досить жорстокого напряму. Він ставить п'єсу Рейнгарда Зорґе «Жебрак». Це була лірико-поетична драма, подана у формі монологу самотнього поета. Режисер, який завжди дотримувався вірності авторові, і цього разу діяв відповідним чином. Драматург вдавався до розщеплення особистості героя на окремі психологічні пласти, які персоніфікувалися в образах п'єси. Поет ставав у п'єсі Сином, Братом, Нареченим. Дія відбувалася головним чином у свідомості героя. Сцена була чорна і порожня. Окремі епізоди фантасмагорій та сновидінь проходили за прозорою завісою, персонажі рухалися як сомнамбули.

На певний час Рейнгардт не тратить зв'язку з експресіоністами. Він ставить п'єсу «Корал» Георга Кайзера, разом з Голендером працює над найбільш ірраціональною п'єсою Вальтера Газенклевера «Син», а в 1919 році вже у створеному ним Великому театрі демонструє експресіоністське полотно Ернста Толлера «Руйнівники машин». Однак театри Рейнгардта в цей період вже не мають попереднього успіху. В Берліні появилися нові діячі театру – Леопольд Йеснер, Карл Мартін та організатор пролетарського публіцистичного театру Ервін Піскатор. На

певний час Макс Рейнгардт зневірюється у своїй музі, покидає Берлін і переїздить на свою батьківщину, у Відень.

В 1920 році, втративши колишню прихильність берлінських глядачів, Рейнгардт вирішив повернутися до улюбленого Відня. Він вважав, що Відень – єдине місто, яке здатне сприймати справжнє мистецтво. Однак він помилився. Відень у ті часи вже втратив статус культурної столиці Європи. Війна, економічна криза докорінно змінили обличчя веселого міста. Про те, щоб розгорнути тут широку театральну діяльність не можна було і мріяти, однак непохитна здатність до дії талановитого режисера і тут принесла плоди. Йому вдалося придбати у Зальцбурзі чудовий замок Леопольдскронс. Виникла благородна ідея влаштувати тут театральний фестиваль. Рейнгардт задумує влаштувати грандіозну виставу-мораліте перед зальцбурзьким собором. Це мала бути повчальна притча про сенс людського життя. Вистава мала називатися «Кожна людина».

За короткий час винахідливий режисер створив могутнє масове дійство, яке вражало всіх масштабом композиції, організацією природних та технічних компонентів, якоюсь дивною символічною силою. Основну трагічну роль Людини з надзвичайною майстерністю зіграв Сандро Моїссі. Вернер Краус з вишуканою пластичною майстерністю в ролі Смерті проводжав Людину від розгульного гріховного життя до небесного престолу Господа. У виставі продемонструвала свою небуденну майстерність нова актриса, творча надія режисера – Елен Тіміт. Вона грала дві ролі – Віри та постаті Добрих вчинків. Гріховність життя в якому потонула Європа на цілих 10 років, отримала належний осуд. Успіх був повний. Режисер Рейнгардт та драматург Гофманcталь, автор сценарію, збагатили знедолену Австрію красою. Ця подія започаткувала знамениті зальцбурзькі театральні фестивалі на ціле десятиліття. Це було нове явище у мистецькому житті післявоєнної Європи. Однак Рейнгардт цим не вдовольнився. Він їде до Відня, долає там неймовірні труднощі і, нарешті, відновлює культурні традиції цього міста. Йому вдається отримати в оренду Гофбурзький палац, капітально відновлює його і налагоджує там показ вистав класичного репертуару. Грають «Клавіго» і «Стеллу» Ґете, «Даму-примару» Кальдерона та «Безіменних» Ленормана. У трупі появляються нові актори: Райнер, Яннінґс, Гартман, Тіміт. Вони стають опорою рейнгардтівського репертуару. Професор мав особливий дар відкривати акторський талант, колись він простелив дорогу Гертруді Ейзольд, Сандро Моїссі,

Люці Гефліх, Каміллі Айбеншутц, тепер він відкриває акторську школу у Шенбрунському палаці.

Слава про мистецькі досягнення Рейнгардта дійшли і до США. У 1923 році його запросили на постановку «Міраклю» в Нью-Йоркському Центротеатрі. Підготовка цієї вистави велася у Леопольдскроні, а в січні 1924 року відбулася прем'єра цієї вистави в Нью-Йорку. Американцям вистава дуже подобалася. За десять місяців відбулося біля трьохсот вистав у різних містах США. Однак Рейнгардт вже жодної з них не бачив. На другий день після прем'єри він відправився до Відня. Його мучила проблема підновлення Йозефштадттеатру. Цей театр був у плачевному стані, але енергія Майстра зробила свою справу. Вже першого квітня 1924 р. віденці святкували його відродження. Вони дивилися в ньому виставу «Слугу двох панів» К. Ґольдоні. Прем'єра цієї вистави мала великий резонанс. Видовище покорило навіть противників Рейнгардта. Заворожлива легкість вистави засвідчувала цілком нову віртуозність майстра режисури.

А в той час, коли Рейнгардт знову завойовував звання Майстра театру у Відні, його основний дім – Німецький театр – занепадав, він втрачав свого глядача. У жовтні 1924 року Рейнгардт повертається до Берліна. Він ставить нову п'єсу Бернарда Шоу «Свята Іоанна». Незабаром архітектор Кауфман завершив реставрацію театру на Курфюрстендамм. Рейнгардт негайно купив ще одне театральне приміщення. Так появився у Берліні ще один театр – Театр Комедії.

Наприкінці 1925 року Майстер поставив там скандальну п'єсу Луїджі Піранделло – «Шість персонажів у пошуках автора». В жовтні 1925 року було влаштовано святкування вступу Рейнгардта на посаду керівника Німецького театру; ювіляр сказав: «Такому від природи відданому театрові чоловікові, як я, іноді важко знайти дорогу до дійсності. Минула війна, революція, інфляція та інші бурі часу – ми знову можемо грати на сцені, ми повинні там грати... Це безмірно велике щастя, це те, що нас об'єднує... Я хочу грати, але надмірна кількість роботи і зима, що ось-ось надійде, топлять мою гру у драматичній атмосфері. Коли актор відчуває, що він стоїть не в центрі, що очі людей не спрямовані на нього, то тоді його гра припиняється»...

Макс Рейнгардт знав, для того, щоб стояти у центрі треба говорити про головне. Та тільки час не мав потреби слухати його мову... Режисер шукає більшого контакту з глядачем у США. За три місяці там зіграно 98 вистав. Репертуар: «Смерть Дантона», «Живий труп», «Кожна люди-

на», «Слуга двох панів». Гастролі пройшли цілком успішно, можна було бути вдоволеним, але при поверненні до Берліна він цього спокою не знайшов. Місто стало ситим, мешканці потягнулися до великих розваг. У Великому театрі вгніздилися довгоногі ґерлс, жіноче тіло демонструвалося «у сирому вигляді». Серйозному мистецтву тут не було місця.

Однак знаменитий режисер не розгубився у цій ситуації. Він вирішив: якщо це суспільство так прагне розваг, то хай ці розваги будуть позначені високим смаком. Він з великим розмахом ставить виставу «Артисти», до якої запросив блискучих майстрів легкого жанру і створив зовсім небувале мистецьке видовище.

Л. Бояджієва у книзі «Рейнхардт» зазначає, що Німецький театр давно не мав такого гучного успіху. Там були перевершені найпопулярніші ревю та програми вар'єте. Рейнгардт показав, що можна вчинити, якщо розважати береться справжній майстер.

У цій сумлінній та багатій фактами роботі російського театрознавця вказується також, що поруч з гедоністичним розгулом берлінців в тому часі уживалися зовсім суперечливі явища. В аристократичних кварталах Берліна з успіхом працював театр Ервіна Піскатора, непримиримого бунтаря, який розгортав прапор пролетарського публіцистичного театру. В цьому театрі увагу глядачів приваблювала постановка п'єси Е. Толлера «Гопля, ми живемо». А в театрі оперети, майже одночасно з «Артистами» Рейнгардта, відбулася прем'єра молодого драматурга Бертольда Брехта «Тригрошова опера».

І «кулінарне» мистецтво Рейнгардта і «суспільний ляпас» Брехта припали до смаку берлінському глядачеві.

У 1928 році до століття від дня народження Л. Толстого Рейнгардт ставить знову «Владу темряви» та відновлює виставу «Живий труп». У цей час відбулася і його пам'ятна зустріч зі Станіславським.

Влітку 1928 року Маг працював у себе в Леопольдскроні з Ліліан Гіш та Михайлом Чеховим над кінофільмом, який йому замовив Голівуд, однак постановку цього фільму не вдалося реалізувати, тому що «великий німий» заговорив і від роботи над цим фільмом довелося відмовитися. У березні 1929 року Професор повернувся до Берліна і з великим натхненням узявся за постановку оперети Й. Штрауса «Летюча миша». Любов до Відня, музика коханого композитора та ефективна допомога диригента Корнгольда спричинилися до того, що вистава сформувалася як феєрверк музично-театрального мистецтва. Режисер тут досконало використав можливість поворотного кола, бал другої дії критика характеризувала як музичне чудо.

Режисер «з великої літери» знову був на вершині слави. Однак саме в цей час наступають і tempora nubila – лихі часи. Через тиждень після прем'єри «Миші» прийшла звістка, що син драматурга Гофмансталя Франц закінчив життя самогубством. Серце батька не витримало цього. Рейнгардт втратив свого вірного літературного сподвижника, а під час похорону батька і сина Гофмансталів прийшла ще одна сумна звістка – помер Едмунд Гольдман, брат режисера та його незмінний економічний розпорядник.

Життя накладає відбиток на творчість режисера. Робота Рейнгардта на початку 1930-х років не мала вже колишнього піднесення, вона перестає приносити йому ту радість, яку він, зазвичай, відчував. Правда, постановка оперети «Прекрасна Єлена» Оффенбаха знову сколихнула його енергію.

Прем'єра відбулася у червні 1931 року. На вулиці цвіли каштани, на сцені і в залі щирі веселощі. Сценічне свято, влаштоване майстром, все ж таки, нагадувало бенкет під час чуми. Постановка оперети «Казки Гофмана» підтвердила це внутрішнє зрушення стилю Майстра. Рейнгардт згустив хмурий колорит опери Оффенбаха. Таємнича сила зла незмінно оповивала головного героя, він не мав змоги їй протистояти. Це було символічно.

В Німеччині з загрозливою швидкістю виростав вплив націонал-соціалістів. У цій атмосфері Г. Гауптман передав Рейнгардту свою нову п'єсу «Перед заходом сонця». Це був також символічний збіг. Сталося так, що ця п'єса виявилася останнім твором про сучасність в драматургії Гауптмана, а для Рейнгардта вона стала останньою постановкою у Німецькому театрі. Через п'ять місяців після прем'єри знаменитий режисер передав театр у інші руки і вже більше нічого не ставив на цій сцені.

Однак над постановкою цієї п'єси він працював натхненно, відчуваючи, що «стоїть у центрі», «говорить про головне». Він загострив трагічний смисл п'єси, вивів цю сімейну драму на рівень значних історичних узагальнень. Це було у 1932 році. А вже у січні 1933 року «сонце зайшло над Німеччиною». Президент Пауль Гінденбург призначив Адольфа Гітлера рейхсканцлером. 8 березня 1933 року Рейнгардт покинув Берлін і більше до нього не повернувся.

Від'їзд знаменитого режисера до Парижа не кваліфікувався тоді як політична еміграція. Він виїхав під приводом постановки «Летючої миші» в цьому місті. Однак уже в травні цього року він ставить «Сон

літньої ночі» у Флоренції. Маг режисури отримує велике задоволення від зустрічі з італійськими акторами. Вони здатні швидко вживатися в сценічну ситуацію, вміють легко долати переходи від суму до веселощів. Вистава була зіграна в живописному саду Боболі. На прем'єрі був присутній весь італійський театральний бомонд. Режисер ще не відчув себе вигнанцем. Влітку він подався в Оксфорд, знову ж для постановки улюбленого «Сна». Рейнгардт дуже любив молодь. Він віддав усі ролі студентам, крім найбільш відповідальних. Вистава була поставлена у Саутсдінгтонському парку, де росли столітні дуби. Маг театру шукав все нові і нові майданчики для гри під відкритим небом. Студенти і керівництво університету були захоплені мистецтвом режисера. Йому було вручено диплом доктора Оксфордського університету.

Англійці щиро вшанували представника високої німецької культури. Приїхавши до себе, у Леопольдскрон, Рейнгардт пише офіційного листа німецькому урядові, в якому всі свої театри дарує німецькому народові. Вони не повинні належати жодному окремому власникові, вони надбання німецького народу.

Готуючись до нового Зальцбурзького фестивалю, Професор виношує ідею постановки «Фауста» Ґете. Він відчуває тепер, що фантастична ситуація цього твору, коли людина застановляє душу чортові, стала реальністю. Коли гордовитість інтелекту поєднується із зашкарублою обмеженістю душі та відсутністю свободи, там з'являється чорт.

Герой Ґете з його жадобою оволодіти всім, заплативши за це власною душею, не викликає співчуття людей, але постать ця трагічна... Вистава ця була поставлена Рейнгардтом у Леопольдскроні. Художник К. Хельцмейстер талановито вирішив задум режисера – органічно поєднавши декораційну конструкцію з кам'яними схилами, що піднімалися над сценою. З цієї скелі над коном в сутінках розкривалася чорна яма, з якої з криком виривалася ціла ватага відьом та чортів, які створювали фантасмагорію Вальпургієвої ночі. Страшний був і головний чорт Мефістофель, особливо, коли його грав Вернер Краус. Сучасний сенс людської трагедії був донесений до глядачів.

Після того, як Маг покинув Німеччину, він об'їздив весь світ, ставлячи всюди вистави, наче бажаючи очистити від фашистського бруду німецьку культуру. Він ставить «Венеціанського купця» в Венеції, «Сон літньої ночі» в Голлівудському парку, зняв навіть фільм за цією п'єсою Шекспіра, хоч цей експеримент змусив його замислитися про можливості кінематографа.

В серпні 1937 року на Зальцбурзькому фестивалі показують «Фауста» і «Кожну людину», а Рейнгардт випускає в Йозефштадтському театрі виставу за п'єсою Ф. Верфеля «Якось уночі». Після прем'єри у фойє театру творчі однодумці, останні захисники старого Відня: Штраус, Лотар, Карнгольд, Верфель, Рейнгардт. Вони відчувають, яка небезпека нависла над культурою, вони говорять про долю німецького мистецтва.

Це був останній фестиваль, остання прем'єра, остання зустріч німецько-австрійських митців.

Восени 1937 року Рейнгардт покинув Зальцбург. Він виїхав до США, щоб готувати нову постановку «Летючої миші». Навесні наступного року удосконалений план підготовки вистави був готовий, але це була весна 1938 року. 8 березня цього року відбувся «аншлюс», а простіше кажучи збройна окупація Австрії.

Леопольдскрон був пограбований і понищений. Володар «театральної імперії» став банкротом.

Рейнгардта не покинула енергійність у цій ситуації. Він задумує організувати новий, тепер вже Каліфорнійський театральний фестиваль. Для цього перш за все треба створити в Лос-Анджелесі театральний комплекс Центр мистецтв. Щоб конкретизувати свій задум, він поставив у Лос-Анджелесі 1-шу частину «Фауста». Однак Америка в той час «не усиновила» цей твір. Для того, щоб подобатися американським глядачам треба було їх розважати. Професор недооцінив цього. Стало зрозумілим, що ідея створення Центру мистецтв знаходиться під загрозою. Необхідно було шукати нову можливість застосування своїх сил. Майстерня сцени, екрана та радіо запросила його очолити акторський курс.

Професор погодився. Він працював, він радів з успіхів своїх учнів, і вони завоювали визнання Голівуду. Вони працювали над п'єсами «Сестра Беатриса» і «Слуга двох панів». Наступного року вже планувалося їх турне до міста Сан-Франциско. Однак 1 вересня 1939 року німецькі війська увірвалися в Польщу. Рейнгардт усвідомив тепер слово «емігрант». Він почав відчувати порядки іншої країни і що тут багато чого було іншим, ніж у Європі. Іншим тут був і театр. В той час у США існувала комерційна система, яка витіснила постійні трупи акторів європейського типу. Тут не дотримувалися принципу репертуарного театру. Антрепренер прокатував виставу доти, доки вона давала збори. Тому там не було стабільних театральних колективів, не було справжньої театральної культури, справжньої акторської та режисерської шко-

ли. В той час, коли в Європі давала позитивний резонанс нова драма, де організовуватися «вільні» та «незалежні» театри, американська сцена, на якій процвітали мелодрама, ревю і мюзикл, перетворилася в розважальну індустрію, яка давала хороші прибутки. Рейнгардт зрозумів: щоб завоювати тут певне становище, треба уміти продавати свої ідеї. Але всупереч цьому розумінню, він давав необдумані пропозиції. Його проекти були або надто дорогими, або несвоєчасними. Йому відмовили. Кар'єра режисера Голівуду йому не вдалася.

У січні 1940 року Рейнгардт поставив у театрі «Беласко» п'єсу Сомерсета Моема «Так багато чоловіків». Вистава була добре поставлена. Але глядач, який міг би її сприйняти, у цей квартал Лос-Анджелеса не пішов. Незабаром Професора спіткав новий удар. Зірвалося турне його акторської школи у Сан-Франциско. Менеджер студентської трупи захопив із собою виручку і щез. Трупа повернулася додому.

Фінансове становище режисера катастрофічно погіршилося, допомога прийшла від диригента Корнгольда. Він домовився з одним бродвейським театром стосовно постановки «Летючої миші». Ця пропозиція захопила Професора, але власник театру не захотів робити матеріальних витрат на сумнівний захід і знаменитий режисер вперше випустив виставу у підібраній декорації. Вистава удалася, власник театру покрив свої витрати, але в галасі Бродвею вона погоди не зробила.

Скрутний час не минав безслідно. Здоров'я Мага похитнулося. Він відчував, що сили його вичерпуються. У травні 1942 року він працював над п'єсою Ірвінґа Шоу «Сини і солдати». Актори погано слухались його і він нервував. Була ще надія на постановку «Прекрасної Єлени» в Нью-Йоркській опері, але контракту так і не підписали. Напередодні свого 70-ти річчя Маг театру лишився без роботи. В одній із газет Нью-Йорка з'явилося скромне, але промовисте оголошення: «Даю уроки майстерності актора. М. Рейнгардт». Його дружині Елен Тіміт вдалося влаштуватися на ролі в Голівуді і вона зуміла знайти кімнату в передмісті Нью-Йорка, де не було галасу і турбот. Коли стан здоров'я чоловіка погіршився, вона взяла відпустку і 11 днів доглядала його. А коли повернулася на роботу в Голівуд, отримала телеграму про те, що у Рейнгардта стався інсульт. Помер режисер Макс Рейнгардт 31 жовтня 1943 року.

Макс Рейнгардт залишив багато учнів і послідовників, він був режисером, який відстоював класичні цінності гуманістичного мистецтва, він був основою того фундаменту, на якому стоїть сучасний європейський театр.

III. ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ КОСТЯНТИНА СТАНІСЛАВСЬКОГО

Про творчість Станіславського написано багато корисних книг, дисертацій, наукових статей і розвідок, написано також і немало заперечень його теорії і практики, сьогодні, вже вкотре, деякі театрознавці та режисери намагаються відкинути його досягнення зі шляху розвитку театру. Однак і нині театральні митці, театральна педагогіка, практика побудови сценічного твору не можуть обійтися без його мистецького мислення, без його системного дослідження акторської творчості, його поєднання сценічного мистецтва з життям.

Творчість режисера Станіславського різноманітна, важко було б охопити в одній статті всю багатогранність його здобутків, творчих знахідок, творчих принципів, однак ми більше знаємо Станіславського як автора знаменитої «системи» (якої, до речі, і до сьогодні ніхто не перевершив, бо вона тісно пов'язана з природою поведінки людини, з органікою її життя), ми більше знаємо його як режисера-педагога, навіть як режисера мислителя, ніж як режисера-постановника вистав, який вплинув на розвиток театрального мистецтва XX століття. Його режисерська практика все більше відходить у тінь, тому варто в цій книжці обмежитися саме певними режисерськими принципами його творчості. Наперед зрозуміло, що це мусить бути досить стислий огляд; хто зацікавиться певними аспектами творчості режисера Станіславського, той знайде значну кількість відповідної літератури. Ми вже писали дещо про його аматорську діяльність в Товаристві літератури і мистецтва.

Зараз почнемо розповідь про початок його професійної діяльності як режисера Московського Художньо-загальнодоступного театру. Почнемо з найбільш простого та найбільш відповідального режисерського акту – вибору п'єси. Вибір цей мусив бути особливим, бо цією п'єсою мав відкритися театр зовсім нового творчого напряму. Чому цей вибір впав саме на п'єсу «Цар Федір Іоаннович» О. Толстого? Адже п'єса була досить традиційна, до того ж тридцять років перебувала під цензурною забороною (через те, що висвітлювала виродження царської влади). За неї ще потрібно було боротися. Ця боротьба продовжувалася досить довго – з 11 травня по 24 серпня 1898 р. Однак за той час була підготовлена декорація до вистави, установлені костюми,

вся матеріальна частина, проводилися репетиції з акторами, особливо вівся пошук актора на виконання головної ролі. Це був другий «відважний» акт режисера – він вибрав зовсім недосвідченого «студента» Немировича-Данченка – Івана Москвіна. Задум режисера був такий, щоб показати «доброго царя», доброта якого не може принести успіху. В. Волькенштейн у книжці «Станіславський» пише так: «... В "Царі Федорі" головна дійова особа – народ, народ, що страждає, – говорив Станіславський... – І страшно добрий цар, що бажає йому добра. Але добро не годитися – ось відчуття від п'єси». Традиційність п'єси підривалася з її середини несподіваною концепцією героя. До того ж широке історичне поле відкривало можливість неординарної побудови драматичного конфлікту. «Цими двома можливостями скористувався Станіславський для того, щоб розширити сферу театрального мистецтва в ліричному та епічному напрямі... Поглиблення психологічної правди образу Царя Федора та великий розмах народних сцен! Ось основа новаторства першої постановки Станіславського» – пише театрознавець М. Строєва в книзі «Режиссерские искания Станиславского».

Вся новизна режисерської думки зосереджена була на сценах, які наче не мали прямого відношення до сюжету – на приході виборних до царя та на масовій сцені на Яузі. Після гастролей мейнінгенців, вищим умінням режисера почала вважатись здатність яскравої побудови народних сцен, однак у Станіславського тут було не стільки наслідування, скільки принциповий метод розширення сценічних можливостей постановки, поглиблення концепції відображення життєвих процесів. Тут режисер вперше застосував широке епічне «суріковське» начало.

Лірична лінія «царя-дитини», зіштовхуючись з епічною історичною картиною життя, набирала жорстокого драматизму: «... театр утверджуючи вищу правоту і непохитність сердечної віри Царя Федора, раптом зупинявся украй здивований безсильністю добра».

Незастосування сили до проявів зла проявляло свій трагічний наслідок. Однак, вибору між добром і насильством для театру не існувало, він розцінював насильство лише як споконвічне знаряддя влади. Театр утверджував добро як вищу мрію, однак таку, яку не можна осягнути. Вища влада, якою володів цар, його ж і губила. Він не міг збагнути, чому його добрі вчинки не мають успіху, він кричав надірваним голосом: «Господи, за що? За що, Ти, поставив мене царем?!»

Була іще одна новація, яку неодмінно почав вводити у практику Станіславський, він, готуючись до постановки, почав писати

«Постановочний план вистави». Станіславський робив спочатку т. зв. «Режисерський екземпляр п'єси», куди вносив свої, позначки, зауваження до ходу дії, зарисовки планувань, пояснення мізансцен тощо. Він називав ці записи по різному – планами, партитурами, мізансценами. Після пророблeної роботи за столом, режисер починав розробляти свою mise en scene, що була чимось більшим, ніж тим, що ми тепер називаємо мізансценою.

Характерно висловився про першу виставу МХТ відомий російський критик Микола Ефрос. Він сказав, що «у цьому театрі є два герої: mise en scene і Москвін». Створення mise en scene протягом багатьох років складало в Художньому театрі необхідну складову частину постановки вистави. У 1980-ті роки режисерські екземпляри Станіславського були видані у 6-ти томах.

Мистецтво Станіславського-режисера – це ще й майстерність робити задум вистави живим та всеохоплюючим.

Форма першої вистави Художньо-загальнодоступного театру також була небаченим до цього видовищем – театр розгорнув перед глядачем картину середньовічної Руси у всій її справжності та мальовничості. Режисер та художник підпорядкували себе глибокій історичності, хоч тема вистави мала гостросучасний характер. Вистава «Цар Федір Іоаннович» програмувала майбутнє молодого театру. Однак не у всьому перша вистава театру, при всій її творчій могутності, торувала дорогу новому театральному стилеві. В творчості молодого організму було ще багато традиційного, багато звичного і навіть трафаретного, з яким режисура мала намір розпрощатися. Це стало відчутним на тих виставах, які були випущені відразу, ще у другій половині листопада 1898 року. Ні «Потоплений дзвін» Гауптмана, ні «Венеціанський купець», ні «Самоуправці» не викликали необхідного захоплення. Театр почав відчувати матеріальні труднощі, хоч вистави «Царя Федора» проходили на аншлагах. Подобалася глядачам і п'ята вистава «Трактирниця», де Станіславський мав великий успіх у ролі Кавалера ді Ріпафрата. Однак бажана нова хвиля не наступала. Її могла принести драматургія Чехова, однак Станіславський не міг ніяк до неї пристосуватися, він вважав п'єсу «Чайка» нудною, малодинамічною. В. Немирович-Данченко, як літератор, бачив її новаторські прийоми і весь час агітував друга поставити її як експеримент.

Положення театру було складне і Станіславський вирішив перебороти себе, полюбити «геніально-єретичну п'єсу».

10 вересня 1898 року Станіславський їде до маєтку свого брата в Алексєєвку під Харковом писати мізансцени «Чайки». «... Це була важка задача, тому що я на свій сором не розумів п'єси. І лише під час роботи, непомітно для себе, я вжився в неї і підсвідомо полюбив її».

У другій половині серпня режисер Станіславський із захопленням працює над постановочною формою п'єси, і вже в перших числах вересня В.І. Немирович-Данченко, що працював з трупою в Пушкіно під Москвою, отримав розробку трьох перших дій «Чайки».

Станіславський сам так характеризує свою роботу: «... Я писав у режисерському екземплярі все: яким голосом говорити, як рухатися і діяти, куди і як переходити. Пропонував креслення для всіх мізансцен, проходів, виходів, переходів і таке інше. <...> На своє здивування, робота здавалася мені легкою, я бачив, відчував п'єсу». Немирович-Данченко щодо цього зауважує: «Мізансцена була надто незвичною для звичайного глядача і дуже життєвою» («Из прошлого»). «Станіславський схопив нудьгу поміщицького буття, напівістеричну роздратованість дійових осіб, картини від'їздів, приїздів, осіннього вечора, він уміло наповнював протікання часу дії потрібними речами та характерними подробицями корисним для дійових осіб». Це користування речами, це обумовлення настрою було цілковитою новизною, бо ж актор старого театру існував на сцені поза часом і простором. Це відповідало письменницькому стилеві Чехова. Режисер Станіславський інтуїтивно наближався до осягнення нового способу сценічного мистецтва – до підводного потоку дії, до того прихованого драматизму, який незабаром стане найбільш важливим його відкриттям.

Посилаючи Немировичеві розробку 4 дії, Станіславський писав: «Повторюю, я сам не можу збагнути вдале, чи ні нащо не гідне моє планування «Чайки». Я розумію тільки, що п'єса талановита, цікава, але з якого боку до неї підходити – не знаю».

Немирович з цього приводу писав так: «Маємо ось вражаючий приклад творчої інтуїції. Станіславський, залишаючись все ще холодним до Чехова, прислав мені такий багатий, цікавий, повний оригінальності та глибини матеріал для постановки «Чайки», що не можна було не дивуватися, сприймаючи його полум'яну фантазію».

В той час режисер Станіславський перш за все проявляв себе як майстер постановочного мистецтва, віддаючи належне педагогічному вмінню та здатності до літературного аналізу своєму колезі В. Немировичу-Данченку.

Вистава «Чайка» була показана вперше 17 грудня 1898 року. Це була шоста вистава молодого театру, поставлена всього за 28 репетиційних точок. «Успіх «Чайки» був особливо характерним явищем, – писала після вистави газета «Русская мысль». – Він багато чого пояснював нам, багато на що відкрив нам очі».

Інший критик цієї газети стверджував, що «успіх вистави був такий значний тому, що найбільш суттєве в ній – настрій – опановано артистами вірно і належно передано. Ми вийшли з театру захоплені небувалою у нас п'єсою і надзвичайно злагодженим ансамблем виконавців». Журнал «Театр и искусство» головну причину успіху бачив у тому, «що режисура театру зуміла захопити артистів манерою автора... надати виставі той особливий колорит, який тільки і міг служити справжнім тлом для мелодії відчаю, яка вирувала у Чехова». Підсумком постановки «Чайки» для Станіславського було те, що він засвоїв зовсім новий погляд на драматургічну творчість. Традиційна драма наче розчинилася у повсякденності. На зміну героїзму окремих людей виник тип людей демократичного складу, які нічим особливим не відзначалися. Випробовування буднями життя стало постійним і таким, що його важко витримати. Воно було покладено в основу чеховського драматизму. Чехов один із перших у світовій драматургії показав залежність кожної людини від загальної структури всього життя. Він побачив противника «хорошої» людини не лише у «поганій» людині, що живе поруч з нею, а особливо у владі, пануючої над усіма, вульгарності. Він став будувати драму не на прямих зіткненнях героїв, не на зовнішньому, а на внутрішньому опорі людини буденному животінню, тим «мільйонам дрібниць», у яких як у краплі води віддзеркалювалося все зло світу.

«Чайка» Художнього театру утвердила ім'я драматурга Чехова і одночасно відкрила нову еру в театральному мистецтві. Від постановки першої п'єси Чехова до постановки другої його п'єси «Дядя Ваня» минув майже цілий рік. Однак це був рік дуже напруженої режисерської та акторської праці Станіславського. За цей час він поставив такі складні вистави як «Гедда Габлер» Ібсена (19.02.1899), «Смерть Іоанна Грозного» (29.09.1898), «Дванадцята ніч» Вільяма Шекспіра (03.10.1899) «Візник Геншель» Гауптмана (05.10.1899) та «Дядя Ваня» Антона Чехова (20.10.1899). У тому ж 1899 році вийшла ще одна прем'єра МХТ – «Самотні» Г. Гауптмана. Варто звернути увагу, що в цей час він багато зайнятий як актор у поточному репертуарі. Він грає постійно ролі, створені у першому сезоні – Кавалера ді Ріпафрата («Трактирниця»),

Імшина («Самоправці»), Генріха («Затоплений дзвін») та Тригоріна («Чайка»). У другому сезоні він відзначається створенням образу Івана Грозного, Левборга («Гедда Габлер»), Астрова («Дядя Ваня»). В цей час він опрацьовує знамениті постановочні плани вистав: «Смерть Іоанна Грозного», «Візник Геншель», «Дядя Ваня», «Самотні». Ці постановочні плани, або режисерські екземпляри, які він любив створювати на початку своєї професійної діяльності, стали добрими свідками режисерської позиції керівника молодого театру, його режисерської спрямованості та професійної майстерності.

Режисерські шукання Станіславського розвивалися в той час у двох головних напрямках – нового розуміння проблеми характеру героя та нового трактування теми народу у драматичному творі. Постановка п'єси О. Толстого «Смерть Іоанна Грозного» підкреслила і ту й іншу лінію навіть всупереч позиції автора трагедії. Тогочасна критика та глядач не сприйняли трактування характеру героя п'єси Станіславським у цій виставі. Провідний критик того часу Микола Ефрос звинувачував актора у тому, що він відняв у Грозного залишки тої величності, яку зберіг йому автор. Він доводив, що, «відмовившись від трагічного забарвлення характеру, він понизив героя трагедії до жанрової фігури». Однак вже тоді були критики, які інакше ставилися до талановитого задуму режисера, вони відмічали, що «у такому зниженні образу з висот героїчної трагедії до рівня людської драми виразилося тонке відчуття митця-режисера». «...Іоанн цієї епохи – це вже не грізний тиран колишнього часу – це майже позбавлений глузду... позначений розладом, гидкий стовбур колишньої людини»... Трактування ролі царя та безхарактерних його бояр було геніальним, рутинність сприймання не дозволила належно оцінити цього. Станіславський бачив у цій п'єсі трагедію народу, доведеного до крайнього зубожіння і безправ'я.

Позиції чеховського «буденного драматизму» все більше охоплювали режисера Станіславського, він вже підходив і до п'єс таких авторів як Ібсен та Гауптман, керуючись естетикою Чехова, хоч добре бачив і різницю між цими драматургами. В цей час він все більше відходить від допомоги Саніна та Лужського в режисурі і орієнтується на плідний аналітичний хист Немировича-Данченка. Найкраще спільність цієї роботи проявилася у постановці «Дяді Вані».

Творча фантазія Станіславського у поєднанні з глибоким аналітичним мисленням Немировича-Данченка дали досконалий результат. «Він проходив роль зі мною буквально як учень школи», – писав Чехову

Немирович-Данченко. В цьому ж листі він повідомляв, що Алєксеєв прийшов на голову вище всіх у ролі Астрова. Критика відмічала, що всі риси образу були належно відкарбовані і у жанровому, і у психологічному плані. «... Його виконання хвилювало, радувало глядача, будило в ньому гострий протест проти того порядку російського життя, який і в Астрових... розмінює велику душу на побутову банальність».

Після вистави «Дядя Ваня» розгорнулася гостра полеміка серед критиків, які дебатували чеховський напрям театру. Здавалося б, що обидві п'єси О.Толстого, поставлені театром, були більш проблемними і актуальними, і все ж вони викликали критику більш доброзичливу, ніж ліричні, камерні, тихі вистави чеховського складу. Вони не вказували прямих винуватців, але будили гіркі думи про неблагополучність всього суспільного ладу.

Драма «самотніх людей» прозвучала в унісон з чеховськими виставами. Стильові та тематичні шукання молодого театру за два сезони його роботи стали близькі тогочасній інтелігенції, вони стали домінуючими в творчості МХТ.

Третій сезон нового театру почався постановкою поетичної фантастики. 24 вересня вийшла «Снігуронька» О. Островського. Станіславський наче змінив напрям у своїх творчих шуканнях. Мотив весняного оновлення життя захоплював у 1900 році російських театральних митців. В газетах писали: «Снігуроньку» рвуть на клапті, її сприймають як манну небесну»... Станіславський був дуже захоплений роботою над постановкою «Снігуроньки». Матеріал п'єси давав великий простір для його винахідливої фантазії. Він пише: «Фантастика на сцені – моє давнє захоплення... Радісно ж придумати те, чого ніколи не було в житті, але що не дивлячись на це, правда, що існує в нашій душі, в природі, в його повір'ях, в його уяві».

Незважаючи на те, що другий сезон закінчився 20 лютого 1900 року, Станіславський вже 6 березня починає репетиції цієї вистави. Правда, в квітні цього року, відбулася поїздка всього театру в Ялту до А.П. Чехова. Мхатівці повезли туди дві п'єси Чехова – «Чайку» і «Дядю Ваню», а також п'єсу Гауптмана «Самотні» і п'єсу Ібсена – «Гедда Габлер». Успіх був значний. «Цього разу Чехов був задоволений нами, – згадує Станіславський. – Це була весна нашого театру, найбільш запашний і радісний період мого життя». В «Снігуроньці» в образі царя Берендея вперше на сцені МХТ виступив В. Качалов і отримав загальне визнання. Вистава була знаменитим досягненням творчої фантазії режисера,

однак Микола Ефрос писав, що «в ній більш режисерського феєрверку, ніж поезії. Справжній герой вистави п. Станіславський... Акторське виконання заслоняється грандіозністю постановки». М. Строєва зауважує також, що «театр звинувачували у натуралізмі... Однак головна помилка театру, – пише вона, – була в тому, що, намагаючись відшукати світлу гармонійність життя, він впадав у позицію споглядальності»...

«Снігуронька» не стала тією постановкою, яка давала б творчу перспективу розвиткові театру, всупереч її красі і творчій винахідливості. Це спонукало режисера серйозно замислитися і незабаром в театрі появляється вистава зовсім іншого спрямування. Це був «Доктор Штокман» Г. Ібсена. Прем'єра цієї вистави зробила день 24 жовтня 1900 року подією вагомого театрального і суспільного значення. Час вимагав героя, який зумів би сміливо і прямо сказати урядові жорстоку правду. І таким героєм несподівано став лікар Штокман. Ібсен з його активним гуманізмом знову повертав МХТ на тривкий ґрунт сучасності. Робота Станіславського і над постановкою п'єси Ібсена, і над образом Штокмана привела його до нового усвідомлення героїчного і трагічного в театральному мистецтві, а також до рішучості в шуканні діяльного начала, яке театр запрограмував з самого початку своєї діяльності. За словами самого Станіславського, робота над цією виставою започаткувала «суспільно-політичну лінію МХТ».

Режисер дав своєрідне трактування п'єси і це вирішило її успіх. Він підкреслив альтруїстичне спрямування ролі Штокмана. Відкинув у цьому образі наліт індивідуалізму і дуже чітко змалював змову капіталістичних власників, які зацікавлені тільки в матеріальних прибутках, ігноруючи здоров'я людей. Саме це здоров'я хворих людей захищає курортний лікар Штокман і тому він не може бути самотнім у цій боротьбі. У виставі не було протиставлення виняткової особистості натовпові негідників. Тут був дуже простий і скромний інтелігент, протиставлений пихатим і черствим чиновникам і власникам. Морські купальні, на яких наживаються великі і малі господарі курорту, заражені. Штокман відстоює безкомпромісно це своє відкриття і тому він – ворог народу! «Його цікавить тільки питання санітарії, тільки благо народу», – підкреслював режисер. Він зумів надати образові Штокмана теплих, привабливих рис, демократизувати його.

Прем'єра відбулася в наелектризованому політичними подіями залі. Кожне сказане зі сцени слово підхоплювалося глядачами. Успіх був повний. Навіть газета «Новое время» змушена була визнати, що вистава

«Доктор Штокман» мала «колосальний», «винятковий», «сенсаційний» успіх, що успіх цей став «суцільним тріумфом» Станіславського – режисера і актора. М. Строєва пише, що «коли Станіславський зіграв Штокмана, всі критики, як один, заговорили про те, що він переосмислив ібсенівський образ, дав йому свій особливий, специфічно російський варіант. Своєрідність його виразилася перш за все в тому, що актор свідомо не грав ні героя, ні борця з міщанством, ні «реформатора суспільного ладу». Наївний і довірливий «ідеаліст», прекраснодушний Дон Кіхот, цей Штокман зовсім не був пророком або просвітником нових істин. Актор майже навмисно понизив ібсеновського героя до рівня «найзвичайнісінької людини»... Зведений з п'єдесталу Штокман став для глядачів на диво близькою людиною, яка прийшла до них не зі «знайомої сцени, а зі знайомим життям».

Прем'єра вистави «Доктор Штокман» відбулася, як вже було сказано, 24 жовтня, а 23 жовтня цього ж року до Москви приїхав А. П. Чехов і привіз свою нову п'єсу «Три сестри». 29 жовтня відбувалося перше читання цієї п'єси колективові МХТ. У листопаді Станіславський пише мізансцену цього твору, а у грудні цього ж року дуже наполегливо працює над його сценічним втіленням. Вишневський пише Чехову, що доводиться «...все більше і більше дивуватися невичерпній фантазії режисера, а головне благородності, м'якості, художній мірі і застосуванню зовсім нових, ще не випробуваних прийомів»...

Однак, якщо вірити самому Станіславському, то робота над постановкою «Трьох сестер» мала і драматизований аспект. Він пише: «Артисти працювали з наснагою... І все ж таки п'єса не звучала, не жила, здавалася нудною і затягненою. Чогось їй не вистачало. Це надзвичайна мука для митця, коли потрібно шукати доконче те «щось», не знаючи, що воно таке»... Актори впадали у відчай і це загрожувало великим ускладненням в становищі театру, але винахідливість режисера виручила і постановка була доведена до успішного кінця. 31 січня 1901 р. відбулася прем'єра цієї п'єси, яка була високо оцінена і критикою, і глядачами. «Три сестри» А. Чехова відкривали драматургію ХХ століття. Тут вся увага була сконцентрованою на найважливішій темі для режисера. «Саме тут проявився найбільш глибокий драматизм його світосприйняття – суперечливість між природною цілісністю гармонійної особливості гуманіста XIX століття та позначеного кризою, катастрофічністю нового антигуманного ХХ століття, що несло з собою загрозу... роз'єднаності, тривогу за збереження цілісності світу».

«Три сестри» стали виставою, яка найбільше відповідала сучасності, у якій всі герої, починаючи з Маші – О. Кніппер-Чехової, Вершиніна – К. Станіславського, Тузенбаха – В. Качалова і закінчуючи Чебутикіним – А. Артемом, були людьми специфічно чеховськими. «Стиснуті лабетами повсякденності, позбавлені особистого щастя, ці прості люди були здатні витримати щоденне безкінечне випробування буднями».

Такі були «перші кроки» Станіславського-режисера, така була його професійна діяльність на межі століть. Далі ми зможемо висвітлити його режисерську творчість і протягом десятих та двадцятих років XX століття.

«Три сестри» і «Ворог народу» мали великий успіх на гастролях Художнього театру в Петербурзі. Ці вистави завоювали сталу симпатію демократичної інтелігенції та студентської молоді. Глядачі стали приходити в театр «наче в гості до сестер Прозоровських». Доступ на сцену простій людині був відкритий.

Тенденція демократизації театру була завершена драматургією М. Горького. Після постановки «Трьох сестер», два сезони Станіславський був захоплений драматургією цього письменника.

«Прихід до Горького був підготовлений тою новаторською творчою платформою, яка вироблялася у перші роки існування театру, – пише М. Строєва. Горький не лише прискорив цю внутрішню еволюцію, але й спонукав певний переворот у мистецтві Станіславського. Це відбулося на виставі «На дні», яка відкрила нову еру у житті МХТ».

Твір Горького «На дні» був новаторською п'єсою. Він увійшов у світову літературу.

Те, що вперше було започатковане в «Міщанах», у п'єсі «На дні» розгорнулося у справжнє драматургічне відкриття. Горький схопив і довів до крайніх меж основну суперечність часу – суперечність між Людиною і нелюдськими умовами її існування. Він сказав: «Людина – це звучить гордо».

Поєднання найнужденнішого побуту та найбільш високої романтики видалося незвичним для театру. Як працював Станіславський над концепцією і вирішенням цієї п'єси свідчить режисерський екземпляр п'єси «На дні».

Захоплення Станіславського Горьким почалося ще на початку 1902 року.

Тоді він спрямував свою увагу на «босяцьку» п'єсу, задум якої визрі-

вав у автора, однак раніше була завершена п'єса «Міщани», і вже у січні 1902 року він почав працювати над постановкою цієї п'єси. П'єса видалася йому традиційною для МХТ, адже тема впливу рутинного міщанства на інтелігентські намагання зрушити хід життя вже була і в Ібсена, і в Гауптмана, і в Чехова. Так і виникав задум вистави. Станіславський відчував якийсь сонний дурман безсеменівського дому і як символ цього засмоктуючого побуту – глухе биття годинника...

Вистава не вдалася, хоч у ній застосовувалися недавно знайдені прийоми. «Складалося щастя» і «нівечилося життя» не подіями, що нахлинули ззовні, не через особисті зіткнення людей, а самим непорушним побутом, обтяжливим і прикрим, коли люди обідають, лише обідають»...

Засмоктуючий людей побут, відіграв ще більш складну і згубну роль у наступній виставі «Влада пітьми» Л. Толстого. Великий російський письменник мав значний вплив на Станіславського.

Він погоджувався з книжкою «Що таке мистецтво?», у якій Толстой критикував стан буржуазного мистецтва, він ставив у театрі Товариства мистецтва і літератури п'єсу Толстого «Плоди просвіти». Близький йому був і войовничий толстовський гуманізм, його вимоглива турбота про внутрішні позитивні риси людини. Однак до 1905 р. стосунки між Толстим та молодим театром були досить складні. Своє критичне ставлення до чеховської драматургії, обурення, викликане п'єсою «Дядя Ваня» Толстой переносив і на інші вистави Художнього театру.

Толстой виступав проти манери докопуватися до прихованого непомітного драматизму, відкривати під покровом благополуччя дисгармонію і виділяти з цього трагізм звичайного життя; така манера просто дратувала його. Він ненавидів тенденцію інтелігенції вирватися з сільської глухомані. Однак сталося диво. При всьому цьому у 1900 році він написав свою «чехівську» п'єсу «Живий труп». Правда, ця п'єса дійшла до театру значно пізніше (і то в незакінченому вигляді), а зараз він запропонував театрові селянську дуже драматичну тему. Режисер поставився до цієї теми відповідально, він бачив у ній суріковсько-репінське спрямування. В матеріалах до записної книжки режисера він говорить: «...Глядачі звикли отримувати в театрі легкі, але приємні для себе відчуття для очей, для вух, навіть радувати нюх приємним запахом, але... зараз прагнуть бачити на сцені життя, і художня правда запанувала на сцені, замість художньої брехні. Після Рєпіна і Васнєцова і у болоті, в забрудненому тулупі стали бачити красу»...

Ось звідки пішло «бутафорське болото» сільської вулиці, кожухи і кінська упряж із Тульської губернії, справжні старий і стара... Бажання показати справжнє село, і суто натуралістичний підхід до вирішень важких проблем села, позбавив виставу художнього сенсу. «Нічим не гребував режисер, всякі подробиці, навіть найбільш нікчемні, підходили йому. До того ж годився матеріал саме неестетичний». Наче навмисне він відбирає деталі найбільш грубого характеру. І ані трохи не приховує своєї полемічної установки: «Як би не лаяли за це кисло-солодкі естетикритики», необхідно згустити «реально-гидотний», тваринний спосіб нестерпного життя. <...> Толстой був упевнений, що «світло і в темряві світить, Станіславський в цьому був зовсім не переконаний».

Лінія трагікомізму життя, властива чеховським постановкам Станіславського, що по різному проходила через «Смерть Іоанна Грозного», «Доктора Штокмана» і «Мікаеля Крамера», поступово набирає все більшої гостроти, переростає у відчуття трагічного балагану життя. Від «Влади пітьми» ця лінія пройде через задум тургенєвського «Нахлібника» 1903 року і до «Вишневого саду». Пізніше вона виникне у «Драмі життя» Кнута Гамсуна і «Житті Людини» Л. Андрєєва – вона розростеться у загрозливій фантасмагорії, коли до творчості Станіславського увійдуть символістські мотиви.

У «Владі пітьми» трагічну суперечність режисер намагався зняти акцентом на покаянні Нікити. Однак ідея «Бога в нашій душі», така близька МХТ, поблідла під натиском «влади пітьми».

Частина критиків сприйняла виставу як спробу створення селянського життя. Вони зрозуміли, що побут та етнографія не були остаточною метою театру.

М. Строєва твердить: «Справа була не в тому, що режисер віддавав данину натуралізмові, а в ідейній спрямованості вистави. Адже натуралізм зовсім не заважав режисерові підніматися до символу, він, навпаки, посилював амплітуду суперечностей». Дослідниця зауважує, що в ті часи «виникла серйозна небезпека в житті театру, який зробив своїм девізом «бути якомога ближче до життя», небезпека ілюзорної правди, яка підміняла правду художню».

1903 рік відзначений був у театрі монументальною виставою «Юлій Цезар» Шекспіра. Однак ця праця належить більше до самостійної постановочної діяльності В. Немировича-Данченка. Зосередимося на виставі «Вишневий сад», поставленій за останньою п'єсою Чехова.

Лінія інтуїції та почуття, тобто чеховська лінія, була завжди ближча

Станіславському, ніж інші шукання. Скажемо тільки, що він жахливо переживав свій неуспіх у ролі Брута. Він не міг збагнути, чому трагедійна тема не може звучати «тихим голосом», без пафосу і піднесення.

Костянтин Сергійович прийняв нову п'єсу Чехова з надзвичайним захопленням. Він готовий був би грати там яку завгодно роль – «від Гаєва до Шарлоти»...

Однак те, що стосується жанру, викликало серйозну суперечку режисера з автором. Станіславський пише улюбленому авторові: «Це не комедія, не фарс, як Ви писали, – це трагедія, яку б перспективу кращого життя Ви не відкривали в останній дії...

Чую я, Ви кажете: «Дозвольте, адже це фарс». Ні, для простої людини це трагедія».

Правда при всьому цьому розумінні п'єси, Станіславський додавав, що вона написана «ніжними акварельними барвами». Значить, акварельність, прозорість фарб і була тим новим тоном, який режисер підбирав для нової п'єси.

Зрештою, досягнути цієї акварельності, при збереженні «важкої драми російського життя», не вдалося. Чехову, який був на прем'єрі, вистава рішуче не подобалася. (Відразу скажемо, що саме ця вистава найдовше утрималася в репертуарі МХТ з усіх чеховських п'єс).

«Театр тоді брав Чехова надто грубими руками», згадував пізніше Немирович-Данченко. Трохи раніше цього, Немирович писав М. Ефросу: «Подивіться «Вишневий сад», і ви зовсім не впізнаєте у цій кружевній, граціозній картинці тієї важкої переобтяженої драми, якою «Сад» був першого року існування. Однак, коли б театр хотів викликати таке саме враження тоді, він мусив би відмовитися від цілого ряду подробиць побуту і психології, які тоді впадали в очі своєю підкресленістю, а тепер пролітають, як бризки, виразно, але легко».

Все це було сказано вже у 1908 році, коли театр відмовився від цілого ряду подробиць побуту і психології.

Однак тепер, у 1903 році, відразу після «Міщан», «Влади тьми», «На дні» та «Юлія Цезаря» щось подібне було б неможливим. В цьому, напевно, полягала складність підходу до нової п'єси Чехова, а зовсім не в тому, що він чогось у ній не зрозумів або невірно тлумачив. Захоплення реалізмом, відточеним до символу, яке ставало домінантою його режисерських шукань, вступало в суперечність з тим режисерським методом, яким він володів. Отже, ставлячи «Вишневий сад», Станіславський лише доводив до досконалості свій попередній метод.

Однак, це була дійсно досконала робота над симфонічно складним драматичним твором.

Для Станіславського «Вишневий сад» звучав як трагічна історія зміни епох і поколінь у житті російського суспільства. Зміни, можливо, і необхідної, але неодмінно жорсткої, коли люди змушені нищити одне одного. Трагізм бездіяльності попередніх чеховських п'єс тут змінюється трагізмом діяльності, яка не приносить звільнення людині.

М. Строєва пише: «Три покоління Росії – проходять перед уявним поглядом режисера – минуле, теперішнє, майбутнє. Він досліджує їх об'єктивно і всебічно, бачить внутрішні діалектичні суперечності кожної групи, розкриває їхню власну гідність і власну обмеженість, демонструє комічну сторону трагічної ситуації і трагізм смішних нікчемних людей. У такому поліфонічному переплетенні розвиваються самостійно життєві процеси Раневської, Лопахіна, Петі Трофімова і всіх близьких їм людей.

Станіславський знаходить для кожної життєвої мелодії своє внутрішнє виправдання, свою власну правду. <...> Він ніде не протиставляє Раневську Лопахіну, ні Лопахіна Трофімову, ні Трофімова Раневській, наче дотримуючись поради Чехова Горькому не протиставляти в «Міщанах» Ніла Петрові і Татьяні. В останній п'єсі Чехова всі люди хороші. Вони вступають в конфлікт лише під тиском об'єктивних обставин. Лопахін, при тому, що ніжно любить Раневську, все ж таки, губить її, не може не губити.

«Так чому ж, маючи таку м'яку душу, – питає Станіславський, – не рятує Раневську?» І відповідає: «Тому що він раб купецького забобону, тому що його засміють купці. Les affaires sont les affaires. Ось на цій суперечливості особистого і соціального, суб'єктивного і об'єктивного начала в житті людини і будується драматизм вистави, що доходить до кульмінації у фіналі третьої дії.

Тут Станіславський вперше поправляє Чехова. Фінальна сцена, після монологу Лопахіна, у якій автор відчував лише «тиху музику», перетворювалася за режисерським планом у сцену кабацького розгулу, яка вривалася в тонко побудовану сцену, в ліричну атмосферу страждань вигнаних з життя людей. Трагічне і фарсове начало переплітаються, створюючи новий «контрапунктний жанр трагікомедії».

Станіславський вислуховував докори відносно постановки «Вишневого саду». Мейєрхольд дорікав йому, що він не використав містичний елемент, який на його думку був у Чехова. В. Брюсов опубліку-

вав у журналі «Мир искусства» статтю «Ненужная правда», де осуджував натуралізм Художнього театру і закликав перейти до застосування «свідомої умовності». Модернізм все більше і більше піднімав голову…

Здається дивним те, чому Станіславський вислуховував усі ці докори, поради і насмішки, чому вперто не бажав відмовлятися від своїх прийомів. Наївно думати, що такий видатний театральний діяч не бачив різниці між мистецтвом і життям, не розумів, що сцена відображує квінтесенцію життя і тому не треба на неї вводити так багато подробиць. Напевно все полягало у своєрідності реалізму Художнього театру, у тій його властивості, яка склалася на час постановки «Вишневого саду» (січень 1904 року). Видно ця своєрідність почалася у якомусь особливому поєднанні натуралізму з імпресіонізмом. «Все мистецтво зводилося до настрою», – любив заявляти Станіславський в той час. Він вважав, що сценічне мистецтво існує для того, щоб розбуджувати у глядачів настрій. Все повинно бути спрямованим до цього: і актор, і декорація, і костюми, і освітлення, і ефекти. Його режисерські екземпляри тих років переповнені поняттям настрою.

Настрій полягав у певній атмосфері дії, в недомовленості, невловимості, швидкоплинності, прихованості душевних рухів всього того нового, що принесла драматургія Чехова.

Він розумів, що «Вишневий сад» треба вже ставити по іншому, але ще не знаходив нових виражальних засобів. У цій п'єсі надто складно було «відточити реалізм до символу», тому спочатку вистава була досить грубою і перевантаженою.

До того ж треба врахувати і те, що саме в час постановки «Вишневого саду» знову погіршилися стосунки Станіславського і Немировича-Данченка. Причин для цього було доволі.

Крім крайньої несхожості характерів, художніх смаків, звичок діяла ще і «гра» амбіцій. Станіславський звинувачував Немировича, що він порушив умови «вето». («Обидва veto перейшли до Вас і рівновага порушилася»). Станіславський був стурбований «занепадом» Художнього театру, відчуттям певної вичерпаності попереднього творчого шляху, що тепер вже сприймався як його особисте «дивацтво».

Немирович-Данченко шукав причини кризи театру в чужинських зовнішніх впливах. Він заявляв, що мистецтво МХТ не повинно мати впливу ні тенденційності, ні моди. Особливо не терпів Немирович «горкіаду», політичний вплив письменника на мистецтво МХТ. Станіславський адресував провину перш за все самому собі.

Влітку 1904 року МХТ втратив двох видатних драматургів – 2 липня помер Чехов, Горький порвав стосунки з театром.

Смерть Чехова вивела Станіславського з душевної рівноваги. Він пише дружині: «Безупинно мучить мене одна думка – Чехов – я не допускав того, що так прив'язався до нього і що його відсутність буде такою прогалиною для мене».

Японська війна, а потім революційні події зневірили його в тому, що театр для чогось може бути корисним людям. Однак він не опускав рук. Зробив інсценізацію трьох оповідань Чехова («Зловмисник», «Хірургія» та «Унтер Пришибєєв») і поставив їх восени 1904 року.

В країні назрівала революційна ситуація. Помітно посилюється політична тенденційність, прихильником якої Станіславський не був. Різко випливає протиріччя між загальнолюдським гуманізмом і революційною доцільністю. У Станіславського виникає бажання поставити мистецтво над політикою. Визвольні ідеї були близькі йому як російському інтелігентові, однак він не терпів насильства.

Криза, яку відчував у той час Художній театр, була проявом загальної кризи культури початку XX століття.

Відходили в минуле уявлення про гармонійність, стабільність суспільного життя. Виникали соціальні бунти, руйнувалися традиції, виростало тяжіння до експерименту.

Мистецтво в такий час повинно було глибше проникнути в таємничий смисл життя.

Через це виникла потреба очистити сцену від зайвого накопичення побутових подробиць і перейти до «свідомої умовності».

І Станіславський, з властивою йому художньою відвагою, стає на шлях метерлінського символізму. Він розцінює його як рішучу протилежність всьому тому, що робив до цього часу. Він має надію на нові відкриття.

Думки про постановку одноактних п'єс Метерлінка подав Станіславському Чехов, Саме так, – як розвиток мистецьких ідей Чехова – прийняв драматургію Метерлінка до постановки Станіславський. Він говорив акторам: «Метерлінка ми граємо за наполегливою вимогою Чехова... він хотів, щоб ці мініатюри йшли під музику»... Те, що дискретно проявлялося у п'єсах самого Чехова, і що важко ще було там вловити, тепер фігурувало перед режисером як основоположний наочний і загадковий принцип.

Інтерес Станіславського до драматургії Метерлінка не був того-

часною «модою». Тут була певна закономірність. Нова драма була для Станіславського не метою, а засобом. За її допомогою він бажав розширити межі сценічного реалізму. Необхідно було виразити «життя людського духу», підняти його до «вічного й загального». Це була його мета на той час.

Станіславський завжди був реалістом, але він завжди прагнув збагачення самих форм реалізму – залежно від зміни форм самого життя. До того ж, зв'язок з життям він відчував не як пряму відповідність, а як складну опосередкованість.

«Турбота про образність акторського мистецтва була притаманна Станіславському з юності, він шукав до неї підступи і з зовнішньої, і з внутрішньої сторони, від побуту і від інтуїції. Вимоги образності у нього поступово розширювалися.

Тепер цій турботі стало тісно у межах старої реалістичної драми і вистави.

Актор, залишаючись живою людиною на сцені, повинен був вийти за межі свого індивідуального «я», досягнути масштабів загальнолюдських, світових, вічних, інакше він був би не здатним піднятися до вищих проблем буття».

Як усі видатні митці XX століття, Станіславський прагнув відшукати ключ до поетичної образності. Театральне мистецтво в цьому сенсі відставало.

Живопис, поезія, музика були вже далеко попереду. Митці, які пройшли стадію пояснення життя через форми самого життя, піднімалися на нову сходинку.

Станіславський був таким режисером, який органічно не міг повторяти пройдене. Він завжди шукав нових зв'язків мистецтва з життям.

Однак експеримент зі «Сліпими» не вдався. Песимістична концепція п'єси переосмислювалася ним. Він надавав соціального забарвлення конфліктові, вводив гостро сучасні катастрофічні мотиви, характери були життєво приземлені – він не знаходив спільної з автором стилістичної мови. Подолати «театр нерухомості» Метерлінка режисерові не вдалося.

Загальна тенденція цих шукань була зрозуміла – намагалися відійти від реальності, від життєвої вірогідності; це позначалося в мові, в дії, в оформленні. Але до чого треба прийти – не знали.

Немирович-Данченко в цей час допомагав Станіславському долати труднощі, відчуваючи необхідність вирватися з «настирливого реалізму».

Станіславський в книзі «Моє життя в мистецтві» так передає свій стан після невдачі першої метерлінківської вистави: «Ні, – говорив я собі, – така задача непосильна і неможлива для виконання, тому що ця нова врубелівська форма абстрактна і нематеріальна...

... Мистецтво художників та музикантів пішло далеко вперед, нам їх не наздогнати»...

Почувши про перші досліди Вс. Мейєрхольда в напрямі символізму в театрі, він викликав його до Москви і запропонував створити спеціальну студію для молодих акторів, щоб опанувати новий напрям. Потрачені були особисті кошти Станіславського і у травні 1905 року ця студія почала працювати. Погодивши напрям творчої роботи, Станіславський поїхав відпочивати, сподіваючись, що молоді актори, режисери, художники і музиканти досягнуть своєї мети.

Однак сталося так, що театр-студія на Поварській під керівництвом Мейєрхольда не захотів бути продовжувачем справи Художнього театру.

Мейєрхольд ставив «Смерть Тентажіля» Метерлінка, застосував принципи «неживого театру», вибудовував живі барельєфи, відкидав тримірність людського тіла.

Тут почалися розбіжності між Мейєрхольдом і Станіславським, який прагнув, у нових шуканнях утвердження життя людського духу, відійти від надмірної «матеріалізації» роботи актора. Але зберегти і минулий досвід. Станіславський відстоював еволюцію в театральному мистецтві, Мейєрхольд домагався «революції сучасної сцени».

Ця початкова різниця шукань потім дала негативний результат, адже Станіславський у той самий час наполегливо працював над постановочним планом символістської п'єси Кнута Гамсуна «Драма життя». В архіві Станіславського зберігся постановочний план цієї п'єси, який свідчить, наскільки рішучий поворот він зробив у своїй творчості.

Здавалося назавжди забута «четверта стіна», ліричні підтексти, життєподібна декорація. «Перед нами режисер зухвало оголеної символіки, – пише М. Строєва, – епатажних містичних образів, пройнятий відчаєм трагічного світосприймання.

«... Драму життя» цей режисер розуміє як трагедію людства, що стоїть на межі майбутньої світової катастрофи. Не драма життя Карена чи життя Терези захоплює його, а драма Життя з великої букви.

Він уявляє собі останній день людства як покарання людства за гріховне життя на землі. Перші дві дії були побудовані на постійному про-

тиборстві піднесеного, ідеального «неземного» начала з началом ницим, матеріальним. Коли це останнє перемагає, наступає третя дія – як день розплати... в балаганному вихорі тіней розривається, нищиться совість, доля, життя людини»...

Це вже був новий концептуальний підхід до постановки драматичного твору.

Вже не жива, неповторна миттєвість була об'єктом режисера, а лише згусток, лише квінтесенція життя. Тенденція загальної демократизації нівелюється. На перший план виходить видатна особистість, піднесена над «юрбою». Щезає характер, залишається лише величність, яка виходить за межі індивідуального. Кожен з героїв тільки уособлює певну величну пристрасть. Тому важливим стає не зовнішня динаміка, а внутрішній стан героя.

Дія заміняється самозаглибленням. Слово мовчанням. Концепція людини, детермінованої своїм середовищем, руйнується. Логічна послідовність дії не потрібна була у такій виставі, вона подавалася окремими згустками. Дійсність не зображувалася, а «сигналізувалася».

Однак цей рішучий задум вистави «Драма життя» був створений влітку 1905 р., сама вистава появилася лише в 1907 р., а Мейєрхольд показав свою попередню роботу після приїзду Станіславського до Москви в серпні. Показ мав певні позитивні показники, але тільки в розумінні режисерської роботи, там, де треба було акторам прориватися в нову систему гри, відчувалася значна непідготовленість. Станіславський засумнівався в доцільності експерименту, який проводив Мейєрхольд.

Позитивним було залучення до роботи нових художників – Судейкіна, Сапунова, Ульянова, а також композитора Саца, які вносили в роботу нові і дуже корисні елементи. Станіславський тоді не припинив роботи студії, але коли, вже восени, назрівала необхідність показати не уривки, а повні дві вистави («Смерть Тентажіля» Метерлінка та «Шлюк і Яу» Гауптмана), він відчув, що нову справу можна загубити недосконалим прикладом і припинив роботу студії. Чітко з'ясувалося одне: акторське виконання важче за все піддавалося умовному перетворенню і легше за все поверталося до звичного «відображення життя».

Досвід роботи студії на Поварській переконав Станіславського, що «революцію в театрі» необхідно починати з актора, з розробки зовсім нової акторської техніки.

І все ж таки, ні тоді, ні пізніше, Станіславський не визнавав створення студії своєю «грубою помилкою» (Так вважає В. Немирович-Данченко).

у 1908 році, оцінюючи 10-річний шлях МХТ, він сказав: «В той час, коли художні перспективи зникли в густому тумані, з'явилася Студія.

Вона загинула, зате в її руїнах наш театр знайшов своє майбутнє».

Прем'єра ж «Драми життя» відбулася лише 8 лютого 1907 року. Вона стала надзвичайною подією в історії МХТ. «Ніколи ще так чітко не розділявся зал для глядачів на два ворожі табори. Захоплені овації та море квітів з одного боку та улюкання, протести, демонстративний вихід з залу під час дії з другого» – писали газети. «Драма життя» мала той успіх, якого я очікував, про який мріяв, – зізнавався Станіславський 15 лютого 1907 року. Половина шикає, половина шаленіє від захоплення»...

Критика російських символістів приймала у свій «гурт» Станіславського разом з його театром.

Говорилося, що «символістична стилізація створює свою умовну дійсність, яка керується не законом життєвої правдоподібності, а доцентровою силою містично-філософської ідеї».

Ще інші критики дорікали Художньому театрові, що він наче молиться двом богам. М. Ефрос все ж таки вважав, що революція «закінчилася нічим»: «грандіозна задача вирватися з тісної «шкаралупи живого життя» – зосталася нездійсненою».

Однак знайшлися глядачі, які прийняли виставу «Драму життя».

Цей успіх зовсім не тішив Станіславського. Він пише у своїй книжці-сповіді: «Але звикнувши ставитися до себе з надзвичайною вимогливістю і не лякаючись докорінно оголяти причини різних явищ, я не заспокоювався уявним успіхом вистави... моя лабораторна праця була скомпрометована в моїх очах. <...> Я вирішив провести її на основі нових принципів внутрішньої техніки... На цій підставі я спрямував усю увагу на внутрішню сторону п'єси. А для того, щоб ніщо не відволікало від неї, я відібрав у акторів всі засоби зовнішнього втілення – і жести і рухи, і переходи, і дії, тому, що вони здавались мені тоді надто тілесними, реалістичними, матеріальними, а мені потрібна була безтілесна пристрасть у її чистому, оголеному вигляді, така, що народжується прямо в душі актора... Отже, нехай актор і переживає її непорушно за допомогою почуттів і темпераменту».

Вийшло все навпаки, і неспокійний шукач істини – режисер Станіславський – вирішив продовжити свої експерименти.

Він знову звернувся до першоджерела театрального символізму – М. Метерлінка. Метерлінк погодився, що право першої постановки п'єси «Синя птаха» буде належати МХТ.

Улітку 1907 року розпочалася робота над цією п'єсою. Були зроблені декорації новим художником В. Єгоровим, відбулися перші репетиції вистави. Однак режисер прагнув ще раз перевірити себе у новому напрямі і тому відклав на певний час випуск «Синьої птахи» і взявся за досить незручну для себе п'єсу Л. Андреєва «Життя людини». Андреєв був досить скандальним автором, він сам говорив про себе, що він «... грубий, різкий, а іноді просто крикливий як та ворона, що змерзла до кісток»... Однак тут Станіславського влаштовувало основне: «Ірреальне в реальному, ворожнеча у злободенному, поверхово-крикливому і любов до вічного» (цитата з листа до Немировича-Данченка).

Станіславський хотів також тут використати своє відкриття з чорним оксамитом. Він давав можливість знейтралізувати тілесність людини, яка наче заважала доступові до чистої духовності вистави. Треба сказати, що в технічному сенсі експеримент удався і навіть мав великий успіх у глядача. Однак і тут режисер був невдоволений результатами свого пошуку. Зрештою, чи не варто нам процитувати майже все, що писав Станіславський про цю виставу, він дуже реально відобразив її вигляд і зміст.

«... Здавалося, що режисер знайшов саме того драматурга, якого шукав.

... У театр приходив новий сучасний російський письменник, він намагався по-чеховськи виводити символ з реального, не порушуючи зв'язку між ними. «Життя людини» за своїм стилем не було схоже на інші п'єси в репертуарі МХТ.

У той час склалася думка, якої не можна було позбутися, що наш театр – реалістичний театр, що начебто ми зацікавлені лише в побуті, а все абстрактне, ірреальне нам начебто не потрібне і недоступне. В дійсності все було якраз навпаки. В той час я майже винятково був зацікавлений в ірреальності в театрі і шукав засобів, форм і прийомів для його сценічного втілення. Тому п'єса Леоніда Андреєва була для нас потрібна, вона відповідала нашим тодішнім вимогам і шуканням.

До того ж, і трюк зовнішньої постановки вже був знайденим. Я кажу про чорний оксамит, у якому ще тоді я не встиг був розчаруватися. Правда, мені шкода було показувати нову сценічну видумку не в «Синьому птахові», для чого вона була знайдена.

Однак, вважаючи, що застосування оксамиту буде значно ширшим, ніж зараз, я вирішив, що нового принципу вистачить не на одну, а на цілий ряд постановок.

До того ж чорне тло для п'єси Андреєва було винятково доцільним. На ньому можна було вести розмову про вічне.

...На цьому темному, безпредметному тлі фігура персонажа, якого Л. Андреєв назвав «Хтось у сірому» видавалася ще більш примарною. Відчувається присутність когось ледве помітного, що передає усій п'єсі роковий, фатальний відтінок. Саме у цей чорний морок треба вселити маленьке життя людини і надати їй вигляду випадковості, тимчасовості, примарності.

У п'єсі Андреєва життя людини навіть не життя, а лише його схема, його загальний контур. Я досягнув цієї контурності, цієї схематичності і в декорації, зробивши її з мотузків. Вони лише окреслювали лінії кімнат, вікон, дверей, столів, стільців. <...> За цим усім відчувалася жахлива, безкрайня глибина.

Зрозуміло, що і люди у такій схематичній кімнаті повинні бути лише схемами людей. Їхні костюми також обведені лініями. Окремі частини їхнього тіла не сприймаються, тому що вони прикриті чорним оксамитом, зливаються з тлом. <...> Усе це примарне, як сон, життя, на очах у глядачів народжується з темноти і так само несподівано пропадає в ній. Люди не виходять із дверей і не входять в них, а несподівано з'являються на авансцені і щезають у цілковитій пітьмі.

В другій дії, що зображує юність Людини, актори дають більше ознак життя.

Виникає поєдинок, який Людина кидає Долі, хвилинами виникає, щось на зразок екстазу. Але вже у третій дії, на балу, життя завмирає серед умовностей світського життя. Людина обмежена мотузяними контурами золотого кольору.

Грає примарний оркестр з фантомом-диригентом, звучить тужлива музика, танцюють без життя дві дівиці, а на першому плані цілий ряд поганючих старих жінок і чоловіків – мільярдерів, виряджених дам...

«Як гарно! Як пишно! Як багато!» – безжиттєво захоплюються гості.

Виходить гротеск, такий модний у наші часи»... <...> «Нам вдалося досягнути усіх зовнішніх ефектів за допомогою чорного оксамиту... П'єса і постановка мали великий успіх. І цього разу говорили, що театр відкрив новий шлях у мистецтві. Однак вони не йшли далі декорацій, які відволікали мене від внутрішньої акторської суті, а тому у нашій галузі ми не додали цією виставою нічого нового.

Відірвавшись від реалізму, ми – актори, відчули себе безпомічними і позбавленими ґрунту під ногами».

Над п'єсою «Синя птаха» Моріса Метерлінка Станіславський працював майже два роки. Довго формувався задум вистави. Відійти від спрямування «Драми життя» та «Життя людини», від жорстокого, катастрофічного світу, який детермінувала післяреволюційна дійсність.

Правда під впливом Леопольда Сулержицького, який з 1906 року ввійшов до складу МХТ, Станіславський поступово переходив на нові творчі позиції. В роки післяреволюційної реакції тяжіння етичного повчання Л. Толстого стало гострою душевною потребою Станіславського. А Сулержицький був толстовцем. Це була людина високої етичної проби, надзвичайно щира і душевно багата. Станіславський розумів, що нові шляхи театрального мистецтва важко торувати у репертуарному театрі. Досвід Мейерхольда в театрі Комісаржевської це досконало доводив. Потрібен був новий актор, здатний долати нові творчі завдання театру. Сулержицький активно підтримував ці думки свого шефа. В нотатнику Станіславського в цей час зафіксовано такі слова: «...Наше життя грубе і паскудне, було б великим щастям, коли б людина ...могла знайти дім, кімнату, або квадратний аршин, – де б вона могла хоча б тимчасово відділитися від усіх і жити кращими почуттями і замислами»...

Однак, мрії мріями... а «Синя птаха» чекає свого вирішення. Помилитися цього разу не можна. Метерлінк доручив першу постановку своєї казки МХТ. Станіславський їде до Франції, в Нормандію, де Метерлінк купив для себе монастир. Скільки вражень, розмов про мистецтво, який теплий і корисний контакт з незвичайним письменником. «Світ очима дитини! Що може бути ціннішим? Діти ближчі до природи... Світ дитячих фантазій, захоплень, мрій так добре вдався Метерлінкові!

Постановка «Синьої птахи» має бути змайстрована з чистотою фантазії десятирічної дитини».

Від задуму до його сценічного втілення шлях не близький, це шлях знахідок і розчарувань, удач і сумнівів. Станіславський лякається важкуватих приземлених штампів досвідчених виконавців і разом з тим відмовляється від поради Метерлінка – доручити провідні ролі не акторам, а дітям. До того ж, він надовго відволікається на постановку «Життя людини», він відкриває в цій роботі оригінальну форму трагічного гротеску, але і це його не вдовольняє.

В цей час (1907 рік) наступає ще й найбільше загострення стосунків з Немировичем-Данченком. Станіславський був близький до того, щоб відмовитися від мистецької професії. І все ж думка про повернення до

природи – в ідейному та естетичному плані – була тим рятівним колом, за яке ухопився режисер Станіславський у цей кризовий для нього час.

Він після всіх «блукань» знову повернувся до правди, але правди збагаченої і очищеної саме цими шуканнями і блуканнями. Виникла теза: «простота багатої фантазії». Для Станіславського в цей час це був рятівний принцип. Він не шукає піднесеної абстрагованості від усього земного, а вдається до поетичного перетворення простого реального життя. Він бачить не містифікований «символ хліба», а те як природно осягає людську добродушність тісто, що виповзає з діжі, як ламає свої крихкі білі пальці Цукор, як вириваються з вогнища злі язики Вогню, як стелиться по землі плакуче волосся Води. Так ідея пантеїзму отримала тут реально-умовну форму, яка будила фантазію акторів, вводила глядача у наївний і добрий світ казки.

Станіславський відгадав, у який бік необхідно повернути той алмаз на шапочці Тільтіля, щоб побачити таємниче в реальному.

«...Якщо повернути цей алмаз у його гнізді, то раптом усі речі гублять свій звичайний вигляд і на сцену приходить справжній їхній смисл або їхня душа», – писав С. Глаголь після прем'єри вистави, яка відбулася 30 вересня 1908 року.

Відкриття найскладнішого – життя світової душі – в самому простому і безхитрісному і було «чудом» вистави».

У цьому принципі «земне» вже не заважало «ефірному», піднесеному, узагальненому, як це було раніше. Житейське визнавало таємниче.

Вистава «Синя птаха» була для режисера Станіславського підсумковою. Через два тижні після цієї прем'єри, 14 жовтня 1908 року, Художній театр святкував своє перше десятиріччя. Разом з театром цей ювілей святкувала і вся прогресивна громадськість.

Це було загальне свято російської художньої культури початку XX століття.

Друге десятиріччя МХТ почалося з виставки «Ревізор» М. Гоголя, поставленої 18 грудня 1908 року. На цій постановці знову ожила творча єдність організаторів Художнього театру. Могло здатися, що театр занехаяв свої попередні новаторські позиції, пошуки нових шляхів у мистецтві.

Немирович-Данченко попереджав у одній із газет, що, «якщо хтось чекає від цієї постановки якогось нового слова, то дуже розчарується. Вся увага Станіславського тут була спрямована на психологічне поглиблення, щирість переживань і простоту виражальних засобів»...

Так само, як у постановці «Лиха через розум», при відкритті сезону у 1906 році, режисери йшли на зустріч глядачам (які хотіли бачити на сцені МХТ «зрозумілу для них п'єсу»), і бралися за традиційний репертуар.

Однак і тоді, і тепер вони намагалися «обідрати» з цих п'єс ту кору рутини і штампів, якими вони обросли за багато років сценічного існування. Цього разу режисери Станіславський і Немирович-Данченко намагалися у «Ревізорі» створити яскравий образ «провінційного чиновницького казенного дому».

Комедія Гоголя набирала гротескних барв і іноді навіть нагадувала трагедію. Правда, це робилося не за рахунок основних дійових осіб, а більше їхнього оточення. Метод перебільшення кожної деталі вистави був перехідним принципом від колишньої «ілюзії життя» до більш пізнього («Ревізора» 1921 року) принципу реалістичного гротеску. Принцип «від побуту до сенсу» тільки проходив випробування. Проводився «шлях очищеного реалізму».

«Ідучи від реалізму, я приходжу до широкого і глибокого узагальнення», – писав у той час Станіславський. Однак це узагальнення було досить своєрідним. «Коли відкрилася завіса, – писав один із рецензентів, – здавалося, що продовжується вистава «Життя людини».

Потворні фігури рухалися якось уповільнено, вирячивши очі, додаючи до слів якісь жахливі шипучі звуки».

Серед цих «істот» «граційно рухався столичний салонний шаркун Хлєстаков (А. Горєв)... з нездоланною впевненістю, що все воно таке саме, як і життя – лише гра». «...Від живої людини тут залишився лише вітрогонний паяц, що грається в життя. Ті цінності, які були здобуті у експериментальних виставах, тут вже застосовували більш скупо».

Після «Ревізора» Станіславський на цілий рік відходить від режисерської роботи.

Він захоплено починає працювати над «системою» виховання актора. В цей час активізується режисерська діяльність Володимира Івановича Немировича-Данченка. Його результативна вдумлива робота приводить театр до нових успіхів. Він створює виставу, яка стала творчою вершиною того часу – справжню психологічну трагедію «в піджаках» – «Брати Карамазови». Ця оригінальна інсценізація йшла два вечори підряд.

Тут можна тільки зауважити, що на початку другого десятиріччя, він стає видатним, широко мислячим режисером, режисером, який

вміє виділяти раціональне зерно з театральних колізій різного ґатунку і спрямовувати тих, що тонко відчувають сучасний рівень мистецтва сцени і рівень глядача.

Він знав, що може бути сприйнято глядачем відповідно до часу.

Трагічна ж ситуація, що була склалася для Станіславського в кризовий час, все більше загострювала його самотність і підштовхувала до педагогіки.

У Станіславського і далі народжувалися творчі задуми, однак реалізувалися вони все рідше і рідше. За період 1909–1911 років Станіславський ставить всього одну виставу – «Місяць на селі», а Немирович-Данченко встигає випустити аж шість, і серед них такі значні, як «Брати Карамазови», «Анатема», «На всякого мудреця достатньо простоти», «Біля воріт царства». Станіславський тоді пережив заборону постановки «Каїна» Байрона, мріяв поставити нову п'єсу Блока «Пісня Долі», але прочитавши її, відмовився від постановки.

Коли б п'єса «Пісня Долі» потрапила в руки режисера дещо раніше, до досвіду студії на Поварській, до постановки «Драми життя» і «Життя Людини», можливо він і поставив би її як експеримент, як пошук «піднесеного» реалізму. Однак тепер він поставився до п'єси Блока як до алегоричної драми, яка повертала його до вже пройденого шляху. Він відчував, що ця п'єса не допоможе його новим пошукам – досягти вміння «просто і природно переживати великі і абстраговані думки та почуття».

Станіславський вибрав для цього експерименту п'єсу І. Тургенєва, хоч вона вже мала досить солідну сценічну історію. Чому? Він, знову ж таки, дуже щиро розповідає у своїй книзі «Моє життя в мистецтві»: «П'єса Тургенєва «Місяць на селі» побудована на надзвичайно тонких любовних ускладненнях. <...> Ці тонкі любовні мережива... вимагали від акторів, як і у «Драмі життя», особливої гри, яка дозволила б глядачам милуватися химерними візерунками закоханих, страждаючих і ревнуючих сердець. Якщо ж Тургенєва грати звичайними акторськими прийомами, то вони стають несценічними.

Як же так розкрити душі акторів, щоб глядачі могли розглянути, що в них відбувається і зрозуміти їх. Задача важка. Її не виконаєш ні жестами, ні грою рук і ніг, акторськими прийомами. Потрібні якісь невидимі випромінювання творчої волі і почуття, потрібні очі, міміка, ледве вловимі інтонації, психологічні паузи.

Крім того, треба було відкинути все те, що заважало тисячній юрбі

сприймати внутрішню суть переживань почуттів і думок виконавців ролей.

Довелося знову скористуватися непорушністю, відсутністю жестів, прибрати зайві рухи, переходи по сцені, не тільки скоротити, але й зовсім відмінити всяку режисерську мізансцену.

Нехай актори сидять непорушно, почувають, говорять і заражають своїми переживаннями тисячний натовп глядачів».

Працюючи над постановкою тургенєвської п'єси, Станіславський дуже обережно почав застосовувати елементи своєї «системи». Репетиційний процес стає іноді більш важливим, ніж сам результат. Режисер допомагає акторам відшукувати стежку до опанування внутрішньою технікою. Він і сам дуже плідно працює над роллю Ракітіна. Акторська та режисерська робота над цією виставою дає йому змогу глибоко збагнути ту істину, що актор повинен вміти працювати не лише над собою, а й над роллю, над сценічним образом. З'являється і нова термінологія. У режисерських зауваженнях до вистави, написаних у 1909 році, фігурують навіть спеціальні теоретичні міркування (наприклад, про три напрями у театральному мистецтві: переживання, удавання та ремесло), цього раніше в його режисерських екземплярах не було. Тургенєвська п'єса використовується, перш за все, як відповідний матеріал для поглибленого осягнення психології героїв, найбільш тонких нюансів їхніх переживань.

Однак у постановці цієї вистави Станіславський проявив себе не лише талановитим режисером-педагогом, а й глибоко мислячим режисером-постановником.

Він створив і втілив нову концепцію п'єси Тургенєва «Місяць на селі».

«Його не зацікавила ні фабула любовного суперництва двох жінок, досвідченої і юної, ні модна ідея жіночої емансипації. І навіть драма Вірочки, з надзвичайною ліричною силою зіграною колись Марією Гаврилівною Савіною, не схвилювала його».

Зауваження режисера Станіславського до цієї п'єси, вивчені дослідницею його творчих шукань – Марією Строєвою у Музеї МХАТ, говорять про те, що «...головна думка, заради якої він ставив цю сумну комедію Тургенєва, вела до нівелювання «епічного спокою дворянського життя» і нищення «тонкого естетизму» психологічного мережива через захоплення «ковтка свіжого повітря», через «наближення до справжньої природи», через сміливе захоплення людиною «базаровського ставлення до життя».

Той «ковток свіжого повітря», яким прагне зажити Наталія Петрівна, закохавшись у студента Бєляєва, і стає наскрізною дією майбутньої вистави.

Жінка, яка живе в атмосфері витонченої естетичної дворянської культури, вихована у межах звичайного етикету, відповідно якому «непристойно надто сильно захоплюватися», яка почуває себе весь час «в корсеті», піддається непоборному захопленню молодим хлопцем з великими руками. Цей юнак краще вміє говорити з простими людьми, ніж з аристократами, які її оточують. Ця ситуація порушує «епічний спокій» безтурботного сільського існування і робить нещасними відразу декілька осіб і перш за все юну Вірочку.

Однак режисер не підкреслює драматизму самої ситуації, не намагається (як це було в багатьох попередніх виставах) відчути гостроту контрастів. Вся його увага спрямована на психологію складних психологічних стосунків, ледве помітним переходам з одного стану в інший, недоказаним душевним рухам, туманним поривам і суперечливим бажанням. Драма відбувається в мовчанні. Глядач слухає лише підтекст».

Як бачимо, зовнішній драматизм приглушується. Приховуються вчинки, завмирають рухи. В центрі режисерського задуму виходять взаємостосунки Наталії Петрівни з Ракітіним. У Станіславського образ Ракітіна став дуже важливою ланкою філософської концепції вистави.

Режисер не приймав руйнуючої стихії необхідності (вона була притаманною героєві «Пісні Долі» – Германові). Ракітін знаходить у собі сили піднятися над ситуацією. Він готовий був осудити і осуджував «пихате етикетне барство», але явно захищав поезію і романтику високої естетичної культури.

Атмосфера насичується драматизмом саме в час сутички Наталії Петрівни з Ракітіним. Випивши «ковток повітря», вона тепер глузує з естетизму, хоч колись цінувала його граційність і витонченість, за його розуміння краси. Наталія Петрівна не витримує ударів ревнощів і поводиться як «велика пані», стає капризною і жорстокою, хоч і намагається свої недоліки приховати. Пізніше ця жорстокість підштовхне її до справжньої підлості в ставленні і до Віри, і до Бєляєва.

Здатним на подвиг у цій ситуації залишається лише Ракітін. Зрозумівши сенс поведінки Наталії Петрівни, Ракітін обіцяє негайно виїхати, хоч йому дуже боляче. Однак він живе турботою про неї. Наталія Петрівна грубо ставить його на місце... доброго знайомого... і не більше.

Посередників Ракітіних їй не потрібно.

Станіславський побачив виставу як драму відкинутого душевного благородства, драму нищівного удару по витонченому естетизмові.

Цією виставою Художній театр останній раз в історії з такою ліричною силою поновлював на сцені поезію минулого XIX століття. Наче прощався з нею і не міг розлучитися, він наче говорив своїм глядачам: все ж таки погляньте, адже є щось таке у цьому, що йде від нас і гине, чого не може знищити час, що назавжди збереже красу і благородство російської культури.

Значну допомогу режисерові у розв'язанні стильових проблем вистав надав художник Мстислав Добужинський. Захоплений його роботою, Станіславський написав цілу статтю у своїй книзі про роботу режисера з художником.

Добужинський належав до групи майстрів пензля, які назвали своє об'єднання «Мир искусства». Натхненником роботи цієї групи був Олександр Бенуа, талановита і високоосвічена людина. Ці художники особливо проявили себе у т. зв. «Паризькі сезони» Дягілева. Вони внесли новий струмінь в малярство взагалі і в театрально-декораційне мистецтво зокрема. Характерними рисами їхньої творчості була любов до старини. Добужинський був закоханий у 20–50 роки XIX століття. Він створив дуже лаконічне і мистецьки виразне оформлення вистави. Коли на генеральній репетиції 9 грудня 1909 року відкрилася завіса – зал загримів від аплодисментів. На сцені була кімната звичайного поміщицького будинку. «Простіше нічого не придумаєш, – пише М. Строєва, – зелені зі сріблом шпалери, два дзеркала в овальних рамах, диван на всю стіну зі знайомими, вишитими «хрестом», букетами, два крісла – ось майже все. І це було так гармонійно чудово». Весь цей стиль вистави, вся його духовна суть втілилася в образі Ракітіна, якого грав Станіславський.

«Який він стриманий! – захоплено казав М. Ефрос. – Пан Станіславський грає його навіть без жестів, на скупих приглушених нотах. Це так пасує Ракітіну, естетові, досконалому у всьому, в почуттях, у слові, красиво-спокійному, поблажливо-зневажливому до життя».

Рецензенти відмічали, що він такий граціозний, як француз у Булонському лісі...

Однак, не дивлячись на його французький дендизм, вони визнають, що Станіславським «досконало схоплена і передана добра ракітинська душа... В ньому увесь час відчувається російське підґрунтя і образ цей найбільш вдалий в усій постановці».

Станіславський дотримувався погляду в той час, що хоч Ракітіних тепер і нема, але живе і буде жити ракітінське лицарське благородство, ракітінська делікатність і самовідданість. І хто знає, може вони ще знадобляться в майбутньому людству.

Станіславський після революції

Російські революції надзвичайно ускладнили творче життя режисера К. Станіславського. Він став оцінювати все, що відбувалося в реальному житті і в мистецтві залежно від того, коли воно відбувалося – «до чи після 1917 року».

Тривожні очікування перетворилися у грізну реальність. Необхідно було вдаватися до не зовсім зрозумілих, але обов'язкових змін. Однак сивочолий майстер театру не спішив змінюватися. Він жив і працював наче на ґрунті відомих чеховських слів: «Мені 55 років, вже пізно змінювати своє життя». В жовтні 1917 року він грає на сцені старі свої ролі – Сатіна, Вершиніна, Гаєва, Крутицького, Фамусова. Він ставить «Село Степанчикове» Достоєвського та «Троянду і Хрест» Блока, вистави, які аж ніяк не могли влаштувати нового глядача. Він допомагає молодому режисерові Б. Сушкевичу опанувати постановку «Дванадцятої ночі» у Першій студії МХТ (вийшла в грудні 1917 року). Вистава студії мала великий успіх, там роль Мальволіо виконував талановитий М. Чехов.

Лише у 1920 році Костянтин Сергійович робить спробу поставити виставу, наближену до теми революції. Він вибирає історію першого земного бунтаря, філософськи зображеного геніальним поетом Байроном. Однак тут на режисера чекав повний провал. Його вдалося виправити лише постановкою вітчизняного «Ревізора» з М. Чеховим у головній ролі у 1921 році.

В 1922–1924 рр. Станіславський гастролював разом з акторами МХТ в Європі та США. В США він написав книгу «Моє життя в мистецтві».

Вистава «Гаряче серце» готувалася спочатку у Другій студії МХТ. Відбулося 85 репетицій. Потім, коли робота перейшла на велику сцену, відбулося ще 120 репетицій.

Над нею тут працював І. Судаков з допомогою М. Тарханова і І. Москвіна. Театрознавець М. Строєва пише, що К.Станіславський запровів над нею тільки 29 репетицій, але настільки успішно, що вона зафіксувалася, як одна з кращих його вистав.

Початковою першопричиною включення цієї п'єси до репертуару МХТ була «академічна» мета – не дати загинути зразкам справжньої акторської майстерності, заснованої на ґрунті реальної школи, проникнутої духом сценічної правди». Так, у всякому разі, повідомляв дещо пізніше режисер вистави Ілля Якович Судаков.

У першій половині 20-х років велася також полеміка навколо драматургії Островського, яку започаткував А. Луначарський своїм закликом «Назад, до Островського!» Всеволод Мейєрхольд відгукнувся на цей заклик аж двома виставами. Спочатку, у 1923 році постановкою «Дохідного місця» в Театрі революції, а потім, у 1924 р. виставою «Ліс» в ГОСТІМІ. Російська театральна критика відреагувала на «Дохідне місце» спокійно, назвавши цю виставу постановкою «без пороху», а «Ліс» розцінила як еталон сучасного сценічного вирішення твору Островського, в якому застосовувалися принципи «перемонтажу» тексту та «цирковізації» дії, що приводило до гострої соціальної модернізації класичного твору. Цей підхід режисера стали називати прийомом «соціальної маски».

І хоч спектакль цей викликав суперечки, багато хто готовий був прийняти певну прямолінійність режисерського вирішення.

У МХАТі «Ліс» викликав заперечення або навіть іронічний осуд. М.Строєва пише: «Доки Мейєрхольд ставив «Зорі» Верхарна або «Містерію-буф» Маяковського, його концепція революційного театру видавалася начебто закономірною, але коли він зайшов «на територію ворога» і вдарив по старому академічному театрові, по класиці, по Островському в ГОСТІМІ, це зазвучало як справжній «підрив основ».

Стало зрозуміло, чому режисери «Гарячого серця» так вперто захищали свій академічний план постановки, з порогу відмовляючись від прямих «соціальних та політичних мотивів».

Само собою зрозуміло, що під «мотивами» вони мали на увазі те вульгарно-соціологічне «перелицювання», яке тоді увійшло в моду і розповсюдилося по всій країні. Повага ж до автора була давньою традицією МХТ. Режисура намагалася показати ті цінності, які у цій п'єсі закладені. Це був зовсім інший концептуальний підхід до постановки, ніж у Мейєрхольда.

Однак, яке надзавдання міг ставити перед собою у 1925 році театр при постановці цієї п'єси? І. Судаков це пояснював так: «На нашу думку, у цій п'єсі Островський змалював тих трьох китів, на яких базувалося усе провінційне життя минулого століття, а можливо і все російське

життя. Це – градобоєвщина – державні урядовці, начальство, влада; курослєповщина – розпуста, ситість, лінивство, пияцтво і, разом з тим, якась керівна сила купецтва, стовп, який підтримує купецтво; і третє начало – хлиновщина – капітал, що народжується, замурзаний, який розправляє плечі, починає кидатися мільйонами».

Отже, хотілося в кожному образі розкрити явище, побачити в індивідуальному загальне, зрозуміти, які сили були володарями Росії, як вони підпорядкували все своїй волі.

Поруч із цими силами існує молодь, яка прагне, по суті, не так багато, хоча б шматочок волі, хоча б крихти людського життя для себе.

Все це – і потворність, і принципове свавілля, та ось така безпорадність молоді давала привід до встановлення наскрізної дії вистави – зіткнення свавільного неподобства з жадобою своєї власної волі, захистити людські права, з одного боку, глушити і душити все, що перечить моїй свавільній забаганці – з другого.

Такий узагальнений погляд на п'єсу визначав і форму вистави: вона не була задана наперед. Художника було запрошено тільки тоді, коли режисер з акторами з'ясував зовнішню форму побуту і образів. За погодженням Тарханова і Судакова було покликано М. П. Кримова, художника, який захоплювався російською природою та побутом. Кількість варіантів ескізів, які зробив цей художник до вистави «Гаряче серце», наглядно говорить про динаміку вирішення цієї вистави.

Спочатку «просторове вирішення було знайдено через контрастне зіткнення двох образів – прекрасної російської природи і огидного стилю життя «Трьох китів», що опоганюють цю природу. ... Перші ескізи М. Кримова не були прийняті театром. Вони були надто натуралістичні, не відповідали належно стилеві п'єси. Кримов почав бувати на акторських репетиціях, заглиблюватись у спосіб існування акторів, природу їхніх почуттів. Художник Кримов пізніше згадував: «Коли приїхав І. Москвін і почав репетирувати, то для мене стало ясно, що треба робити інші ескізи. Я почав враховувати ту творчу характеристику, яку Москвін давав Хлинову».

У грі І. Москвіна відчувалася величезна іронія і навіть глум над надзвичайно багатою людиною, яку давить життєва ситість і безділля, і який, рятуючись від шаленої нудьги, придумав дикунську примітивну гру – п'яну оргію, у якій він грає провідну роль. У виставі «Гаряче серце» були зайняті провідні актори, крім Москвіна – Хлинова, роль Градобоєва виконував М. Тарханов, Курослєпова – В. Грибунін і велику

майстерність тут проявили актори молодшої генерації: В. Добронравов (Наркіс), Ф. Шевченко (Матрьона), К. Еланська (Параша).

Робота над виставою велася успішно під керівництвом Судакова і Тарханова. Режисери чітко дотримувалися мхатівських методів роботи над постановкою вистави. Однак після першого показу вистави художній раді восени 1925 року, К. Станіславський почав вважати, що ця вистава, не дивлячись на добірну працю всього колективу, все ж не має тієї глибокої актуальності, яка потрібна була для тогочасної суспільної ситуації; він взявся допрацювати цю виставу.

М. Строєва вважає, що «цілком імовірно, якби Станіславський не взяв тоді репетиції в свої руки, на сцені МХАТ з'явилася б цілком традиційна вистава, дещо приправлена гостротою сатири. Заглиблюючись у розповідь про задум вистави, І. Я. Судаков звертає увагу на те, що в його словах не вистачає, мабуть, найголовнішого: відповіді на питання – заради чого ставиться у 1925 році така вистава, як «Гаряче серце»?

Більше того, Судаков свідомо уникав такого питання. На той час таке питання здавалося молодому режисерові трохи чи не риторичним: «П'єса поставлена не для того, щоб пропонувати закладену у ній мораль, яка у наші дні уже невагома («тоді навіщо поставлена п'єса?» – ставив запитання критик Блюм). Цей критик вважав, що сучасність постановки можна виявити лише за допомогою театральної полеміки». (Модної в той час – *Д. Ч.*)

«...Ми часто говоримо про те, що Станіславський був геніальним режисером. Читаємо те, що написано про його роботу над виставами і думаємо: як усе просто, як доцільно усе те, що він пропонував. Однак у тому й полягає складність, що один режисер у тому простому і доцільному побачить велике і вічне, відчинить двері в філософію часу, а інший відкине як застарілу мораль. Мабуть тому режисерські уроки Станіславського так важко повторити. Коли читаємо книжку М. Горчакова, на кожному місці переконуємося: таке міг побачити в п'єсі тільки геніальний Станіславський. Неповторність вирішення – цього навчити не можна.

Так було і у випадкові з «Гарячим серцем». Тому нема сенсу сперечатися про те, хто більше провів репетицій, хто менше. Судаков зробив свою справу – і не малу. Але рукою учня. Однак приклав свою руку майстер – і художній твір ожив, як у Рубенса.

В творчості Станіславського постановка «Гарячого серця» відіграла знову поворотну роль. Як колись «Ревізор» після «Каїна». ...Він знову

зіткнувся тут з темою Росії, з її силою і слабкістю, доторкнувся знову до російського національного характеру, як у його благородних, так і в негативних проявах.

Мотиви трагічного балагану змінювалися мотивами балагану блазнівського».

Режисер вистави І. Я. Судаков пізніше повідомляв, що в зерні задуму постановки знову було покладено «гордіїв вузол» взаємозв'язку влади і народу, тільки у іншому аспекті.

Переглянувши прогоночну репетицію, Костянтин Сергійович вирішив серйозно втрутитись у роботу молодого режисера. Ще недавно він активно протестував проти модного тоді гротеску, а тепер, несподівано вирішив вдатися до реалістичного, глибоко вмотивованого гротеску, до сатири, корінь якої був суттєвим для російського суспільного життя. Станіславський зважив, що Островський у цій п'єсі піддав гнівній сатирі суспільний лад, який тримався в Росії на «трьох китах».

Ця шкідлива «система» стосувалася не тільки давноминулих стосунків, не тільки мала місце ще й у 1925 році, вона, в певному розумінні, загрожувала і майбутньому.

Станіславський задумав боротися з цим лихом засобом сміху. Додаткова робота над виставою почалася дуже активно. Була призначена репетиція «за столом» у великому нижньому фойє для усіх учасників вистави. Як проводив цю репетицію Станіславський розповідає Микола Горчаков у книжці «Режисерські уроки Станіславського»: «Коли всі виконавці вільно розсілися на стільцях К.С. сказав: «По тому, як ви посідали переді мною, я бачу, що ви приготувалися до популярної лекції або до дружньої бесіди. Цього не буде. Буде репетиція, а не розмова «за столом». Прошу стати окремими групами тих, хто зв'язаний між собою по ходу дії». Горчаков описує далі, яка створилася біганина, поки усі розсілися так як треба. Тоді К.С. сказав: Тепер прошу не зупиняти репетицію, слухати мої зауваження і негайно їх виконувати.

Піснярі та лакеї Хлинова, чому так поприлипали до куточків фойє, чому не слугуєте своєму хазяїнові? Та він негайно прогнав би таких недолугих слуг.

Хтось із «хористів» сказав: «Ми боїмося заважати Іванові Михайловичу ... репетиції ...»

Станіславський: «Перешкодити репетиції можна тільки своєю неучастю в ній, що ви з успіхом зробили. На репетиції всяке чинопочитання відміняється. Перед ідеєю п'єси та її сюжетом всі рівні».

«Ведіть мене негайно!» – наказав Москвін «жалібним» голосом, і дванадцять здорових хлопців підхопили його.і повели. А Москвін, зрозумівши натяк К. С., почав капризувати і бешкетувати більше, ніж раніше.

Однак Станіславському було цього замало.

– Чому не співаєте? – вимагав він, – ви ж піснярі!

– Слуги мої, співайте! – відразу імпровізував Москвін.

– Костянтине Сергійовичу, вони не можуть на ходу співати, розійдуться голоси, – заступався за співаків завмуз.

К.С. Чудово! Хай розходяться.

Завмуз. Але ж буде фальшиво…

К.С. А хто сказав, що Хлинов любить гармонійні пісні. Але навмисне фальшивити не треба. Глядач зрозуміє, що співати на бігу нелегко. А Вася з бубном де? Він перед хлиновською ватагою хай козачка витанцьовує та на бубні грає. А Аристарх хай ракети пускає… і хай повітряного змія за собою тягне!

І. Москвін (жалібно). І щоб гармати бахкали, коли я сідаю на будь-який стілець.

К.С. Паліть з гармат! Обов'язково! (До помічника режисера) Візьміть шматок фанери і гримайте.

І. Судаков. А як тільки Хлинов сяде, відразу тикайте йому горілку і закуску.

І. Москвін (капризно). Шампанське! Не хочу горілки!

К.С. Шампанського Хлинову! А всім іншим дійовим особам встановити своє ставлення до того, що буде робити хлиновська компанія. Михайле Михайловичу, підійдіть, будь ласка, до нас.

І Костянтин Сергійович прошепотів кілька слів Тарханову, що підійшов до нього. Потім дав знак і Москвін – Хлинов знову почав гуляти зі своїми слугами по фойє. Поперед нього, вдаряючи в бубон, пританцьовував Вася – Станіцин. Поруч ішов Аристарх – Подгорний, вимахуючи довгою палицею з прив'язаним до неї мотузом – символом «повітряного змія». У другій руці Подгорний тримав дитячий пістолет з корочком на ниточці. Час від часу він стріляв з нього – «пускав ракети».

Дивовижно талановитий у винахідливості народ – реквізитори – відразу забезпечували гуляк різноманітними речами.

Хлинов розбешкетувався на повну силу, піснярі горланили пісні, а

Параша – Еланська дивилася на все це дійство збоку і сумно нашіптувала: «Вася! Мій Вася».

І раптом на шляху чергового «перельоту» по фойє виникла «команда» Градобоєва – Тарханова, що йшла назустріч Хлинову.

«Стражники» були «при зброї». Тарханов, видно за порадою Костянтина Сергійовича, закричав: «Припинити неподобство!». Москвін – Хлинов ні на мить не розгубився, відповів йому текстом п'єси: «Господин полковник, это вы действительно; безобразия в нас даже очень достаточно». І несподівано була зіграна вся сцена зустрічі Градобоєва і Хлинова з третьої дії.

– Прошу тепер всіх учасників зайняти свої місця перед режисерським столом, – голосно заявив Станіславський.

Всі розсілися по своїх групах. В центрі сиділи Курослєпов, Хлинов та Градобоєв. Костянтин Сергійович був вдоволений, почав дякувати акторам...

І. Москвін. За що, Костянтине Сергійовичу? Мені самому це було дуже корисно. Багато чого, що в образі Хлинова мені було зрозуміло лише формально, сьогодні стало органічним. Спасибі вам за «підказку».

К.С. Ми пройдемо всю п'єсу, визначаючи перспективу ролей. Спробуємо спочатку визначити кінцеві межі в перспективі ваших ролей. Михайле Михайловичу, чого прагне Градобоєв, яка остаточна мета його бажань, про що він сам собі признається тільки шепотом?..

М.М. Тарханов (хриплим шепотом). ... губернатором... губернатором хочу бути ...

К.С. (підіграє йому). ...А царем, царем бути не хочете?

М.М. Тарханов (щиро відсахнувся від *К.С.*). Що ви! Що ви!.. (хреститься). Та хіба це може бути!..

К.С. (продовжує гру). Може! Чи не бувало так, що воєводи виходили в царі. А ви хіба не воєвода? Губернаторові легко попасти і в міністри, а там... то те, то се... дивись, і в государі вискочили!

М.Т. Боже ж ти мій!..

М. Подгорний. Ось це так перспектива!

К.С. (своїм голосом). Тільки такі і мають бути у такій п'єсі, як «Гаряче серце», для таких образів, як Градобоєв. Я маю намір перебільшувати, щоб усе те, що робить Градобоєв у п'єсі, йому уявлялося марницею, швидкоплинним дріб'язком, якщо його захоплюють такі мрії.

М.Т. Тепер я знаю, як треба судити народ на майдані. От де я най-

більше наближаюся до царя! Само собою, не зовнішньо, а внутрішньо, недаремно ж я займаюсь цим з таким задоволенням.

К.С. Чудово. Ну, а ваша яка мрія, Іване Михайловичу?

І. Москвін. Ви мене недавно похвалили за репетицію, а тепер в голові порожньо. Стараюсь, а нічого придумати не можу.

К.С. Старатися не треба. Ви вже багато попрацювали сьогодні. Звільніть себе від питання. Володимире Федоровичу, а у вас як вирішується питання з кінцевою крапкою перспективи вашої ролі?

В.Ф. Грибунін. Якось дуже обмежена моя мрія: виспатися, чи що?

К.С. Мені здається, що Курослєпова турбує не те, що він спить, а що інші у той час сплять. Адже вони повинні не спати, а капітали йому наживати, працювати на нього.

В.Ф. Вірно! Навіть дуже вірно. Хочу, щоб ніхто не спав у домі, в місті, в повіті. Я буду спати, а навколо мене ніхто не повинен дрімати, а майно моє примножувати! Уся губернія!

К.С. А якщо і увесь світ?

В.Ф. Грибунін. Це було б найкраще.

Грибунін говорить це так переконливо, що ніхто не може втриматись від сміху. Сміявся з усіма і Станіславський, який дуже любив Грибуніна за його безпосередність, наївну віру в будь-яку обставину п'єси та ролі.

К.С. Воно так. Але як цього домогтися, щоб весь світ не спав, а працював на вас?

В. Грибунін. Цілком вірно – як?

К.С. Думайте, винайдіть такий засіб. Мрійте про нього… А як замріявся… то й заснув. Але я буду іноді питати про ці засоби. Щоб ви конкретно думали над ними.

В. Грибунін. А я й не знав, що Курослєпов може мріяти!

К.С. Обов'язково. Тільки кожен по-своєму і про своє. Люди постійно складають собі перспективи, тому і нам, працюючи над роллю, потрібно знати її перспективу. Яка перспектива ролі у Матрьони?

Ф. Шевченко. Щоб швидше вмер Курослєпов. Заволодіти усім його капіталом, а Наркіса оженити на собі.

К.С. Припустимо. Хоч я, на місці Матрьони, не виходив би заміж за Наркіса, а кожного року міняв би одного Наркіса на іншого.

Ф. Шевченко. Так це ж краще…

К.С. Ось бачите. Значить треба ставити собі мету не найближчу за сюжетом п'єси, а ставити собі її, як кінцеву мету. Треба сміливо мріяти, навіть будучи такою глибоко аморальною особою, як Матрьона».

К. С. Станіславського під час постановки вистави «Гаряче серце» турбувала слабкість ліричної лінії п'єси, і тому він часто призначав окремі репетиції для виконавців молодих героїв п'єси. Він прагнув, щоб молоді талановиті актори постійно «озброювалися» новими здобутками театральної професії. У цій виставі він повів мову про нове своє твердження – «перспективу актора і перспективу ролі». К. Станіславський так говорив про це: «Не так давно, я переглянув всю п'єсу на сцені... І я помітив, що в кожну окрему сцену ви вкладаєте усі свої сили, де б ця сцена не була – у першій чи в четвертій дії. Я розумію, що ви хочете як можна краще працювати. Однак, і у наших виставах помітно, що молоді актори невдало розподіляють свої сили. Наші молоді Чацькі (М. Подгорний та Ю. Завадський. – *Д. Ч.*) такі гарячі у перших трьох діях, що цілком закономірно видихаються до четвертої дії, а у фінальному знаменитому монолозі Чацького дійсно мріють про те, щоб швидше добратися до «карети» і утекти у ній зі сцени.

Я, звичайно, говорю не про запас сили і темпераменту у актора і його простої фізичної витривалості. Коли я говорю про доцільний, вмілий розподіл духовних і фізичних сил актора, я веду мову про інтонаційне розмаїття, про трактування окремих місць ролі, про стосунки з партнерами, про пристосування до долі свого героя, яким зобов'язаний оперувати талановитий актор, щоб уміти максимально розумно зберегти і розподілити себе на виконання ролі.

... На перший погляд, те що я вам говорю може здатися недоречним. Скільки разів я нагадував вам: не заглядайте, що буде далі з вашим персонажем, ви цього не повинні знати, ви знаєте, що буде з Гаврилом у четвертій дії, а тепер я говорю вам протилежне: ви повинні знати, що у Гаврила у п'ятій дії дуже складна сцена. І не просто рекомендую берегти себе, тобто раджу не знесилюватися до п'ятої дії, а дбати про такі барви і відтінки для першої дії, які дозволили б вам зберегти інші барви і відтінки для п'ятої дії.

Отже, існують дві схеми-перспективи.

Одна перспектива вбирає в себе ідею п'єси, дію образу, його характер, його думки і почуття, все це повинно бути вірно розкладено і безпомилково знайдено акторами і режисерами в наскрізній дії п'єси і вистави.

Друга перспектива належить акторові: як розподілити свою внутрішню і зовнішню техніку, все, чим я володію як митець, щоб досконало зіграти роль.

Гаврило не знає свого майбутнього у першій дії, а Василь Олександрович має знати, що у нього буде відповідальна сцена у п'ятій дії, та, яку ми сьогодні вивчали».

Ця розмова про перспективу актора та перспективу ролі відбулася вперше при постановці вистави «Гаряче серце», тому молоді актори і режисери ставили додаткові запитання.

<…> *І. Судаков.* Костянтине Сергійовичу, а чи не є перспектива ролі – тим же малюнком ролі, про який ви нам так часто говорили?

К.С. Не думаю. Всякий малюнок – це поняття в певній мірі статичне, застигла миттєвість, зафіксований момент життя. А перспектива – поняття динамічне, дійове. Само собою, я йшов від малюнка ролі, але, коли я собі уявив, що роль повинна мати перспективу, я допустив, що мені вдалося пройти далі в розвиткові нашого театрального мистецтва.

К.С. Станіславський поставив на мхатівській сцені після революції всього п'ятнадцять вистав (до того він поставив більше сорока вистав). Здавалося – знизилася його постановочна результативність.

Однак в цей час він особливо дбав про мистецьку вартість вистав у МХТ. Характерною властивістю їх була глибина та оригінальність режисерського задуму, досконалість сценічного втілення та загострення соціальної значимості. Характерним було і те, що йому більше вдавалися комедійно-сатиричні вистави, а поетично-трагедійні просто провалювалися, не знаходячи належного відзвуку у глядача.

Наприклад, вже у 1917 році поетично-трагедійна п'єса О. Блока «Троянда і Хрест» не мала жодного успіху. Не вдалася Станіславському і філософська поема Джона Байрона «Каїн» у 1920 році, піддавалася значній критиці і вистава «Микола І та декабристи», яку всіма силами намагався врятувати Станіславський (бо ж ставилася вона до сторіччя повстання), не вдалося зворушити нового глядача ні «Прометеєм» Есхіла, ні «Росмерсхольмом» Ібсена, хоч у цих виставах Станіславський не був режисером. Станіславський вивіз театр на гастролі до Європи і США у 1924 році і тільки після повернення на батьківщину почали налагоджуватися плідні зв'язки з глядачами.

На початку 1926 року появилася вистава «Гаряче серце», яка багато років не сходила зі сцени. Потім, у цьому ж 1926 році, успіху досягли «Продавці слави» та «Дні Турбіних», а 1927 рік приніс Станіславському оригінальну постановку революційної теми – «Бронепоїзд 14-69» Вс. Іванова та «Весілля Фігаро» Бомарше. З 1927 року радянська п'єса утвердилася в театрах. Станіславський поставив ще «Унтилівськ»

Л. Леонова та «Розтратчики» В. Катаєва, а завершилася його режисерська практична робота епохальними «Мертвими душами» М. Гоголя та експериментальним «Тартюфом» Мольєра.

Як мистецький керівник МХТ, Станіславський дуже дбав, щоб поєднати основи старої театральної культури з новими творчими досягненнями.

Він дбайливо вирощував молоду акторську зміну. На його очах, поруч зі «стариками» – І. Москвіним, В. Качаловим, Л. Леонідовим, М. Тархановим, О. Кніппер-Чеховою – виростали нові таланти, які принесли світову славу Художньому театрові – М. Хмельов, М. Баталов, М. Чехов, Б. Добронравов, А. Степанова, Ф. Шевченко, М. Яншин, М. О. Андровська, М. Подгорний, К. Еланська та інші.

В МХТ виростали і молоді драматурги – М. Булгаков, В. Катаєв, Вс. Іванов, режисери – Є. Вахтангов, І. Судаков, Л. Сулержицький, художники-сценографи та інші творчі працівники театру.

М. М. Строєва, підсумовуючи своє довголітнє дослідження режисерської творчості Станіславського, пише: «...він бачив, що форми життя змінюються швидше, ніж сама людина, він відчував, що жодний прогрес не буде реальним, якщо не удосконалиться людська природа. Він вірив, що мистецтво театру зможе допомогти зробити людину більш досконалою. Наука людинознавства – ось в чому по суті полягає режисерське надзавдання Станіславського. Жива людина на сцені була домінантою його режисерського мистецтва.

Під поверховим побутовим пластом режисер відкривав глибину і безперервність духовного життя людини, добирався до прихованого підтексту, до підсвідомих душевних рухів особистості.

Режисура Станіславського підступно проста: може здатися – бери зразок у життя і природи і квит. Природа запрацює сама. І багато режисерів обманювалися цим простим і вигідним зразком, але ставили вони лише сірі, побутово приземлені вистави.

Посмертна доля традицій Станіславського показала як складно наслідувати його приклад.

Станіславський переконав нас, що дійова стихія, напориста динаміка людських вчинків може чинити з однаковим успіхом зло, як і добро.

Все залежить від мети і засобів, якими ця мета досягається.

Його творчість спонукала замислитися над тим, яким чином активна енергія людини може виявлятися не лише силою творення, а й силою руйнації.

Дуже суб'єктивною властивістю Станіславського була його людяність. Вона проявлялася навіть у сатиричних постановках, де він докопувався, всупереч всьому, до глибокої віри в людину.

Станіславський з кожного твору видобував його вагому гуманістичну тему.

І тоді його «Мертві душі» ставали не паноптикумом соціальної потворності, а широкою та багатоколірною панорамою російського життя, по якій проїхалася, отруюючи живі душі, зла чичіківська «морока».

Його «Гаряче серце» наповнювалося також не фантомами і монстрами, а живими душами, у яких спостерігалася і своя драма. А його «Одруження Фігаро» перетворювалося не в «божевільний день», а у веселе карнавальне свято, де «революція» розгорталася за допомогою сміху».

Ці три вистави несли на собі найбільш виразний відбиток режисерської майстерності Станіславського кінця 20-х початку 30-х років. У них досконало проявилася і еволюція його просторових композицій. Форма вистави виростала кожен раз з органічної потреби самого режисера. У «Гарячому серці» він прийшов разом з художником М. Кримовим до контрасту чудової природи і людей, що поганять її, до стихії фарсу і скоморошого лубка; і у «Весіллі Фігаро» він побачив свій задум у декораціях художника А. Головіна, який дав йому естетичне розкриття реальності. «Однак, та ж сама декораційна манера Головіна, застосована до трагедії «Отелло», при всьому своєму орнаментальному «сяйві» і заглибленні в епоху, на сцені мала вигляд, як ординарне оперне багатство».

Костянтин Сергійович Станіславський був режисером-психологом і режисером-педагогом у найбільшому та найточнішому сенсі цього слова.

Постійним полем його режисерської фантазії завжди була душа актора, а не планшет сцени.

IV. ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ В. І. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКА

Володимир Іванович Немирович-Данченко народився в 1858 році, в маленькому місті Озургети, недалеко від Поті.

Його батько, підполковник І. В. Немирович-Данченко, невдовзі переїхав разом з родиною у місто Стародуб Чернігівської губернії.

Коли хлопчикові було чотири роки батько помер і мати перевезла сім'ю до Тифлісу. Хлопчина дуже полюбив свою вулицю, на якій бувало завжди повно дітвори, з якою весело можна було проводити час. Коли йому було 10 років мати поселилася з ним навпроти саду, в якому будували тифліський літній театр. Цей театр привернув особливу увагу хлопця. Коли він відкрився, у ньому працював відомий водевільний актор разом зі своєю дружиною Варварою Петрівною. Хлопчик організував на широкому підвіконні власний театр. Це були, як пише сам Володимир Іванович, «карточні королі, дами і валети, загнуті там, де розміщується одна голова і з дротиком на другій... вони ходили по моїй сцені і зображували героїв моїх п'єс, яких я тільки бачив»... Коли Немирович-Данченко був у сьомому класі гімназії, він познайомився з театром ближче. До Тифліса приїхав відомий петербурзький режисер О. Яблочкін. Він звернувся до директора гімназії, щоб порекомендував йому гімназиста для роботи репетитора з його сином, директор порекомендував Немировича як кращого учня. Вхід до дому Яблочкіна та можливість бувати на репетиціях посилив «магію» театру, якою на той час був вже добре заражений цей юнак. Захоплення театром почалося у нього стихійно. Вже маючи 14 років, він закутувався у велику чорну хустку матері й виголошував монолог Гамлета.

Театральні враження переплітались з музичними. У Тифлісі, як і у інших великих містах периферії, театр був «казенний». Це входило у програму русифікації околиць. У трупі тифліського театру були актори з видатними іменами. Там ставили «Лихо через розум» Грибоєдова, «Маскарад» Лермонтова, «Гамлета»... Мати Володимира любила театр і часто брала його з собою на вистави. Він побував також на виставах італійської опери. За гімназійний період життя він прослухав біля двадцяти опер таких композиторів як Моцарт, Доніцетті, Россіні, Белліні... і кожна з них залишила в його пам'яті, як він пізніше згадував,

«музичну пляму», що залишилася на все життя. Дивився він у той час і опереточні вистави.

Однак, не дивлячись на таке велике захоплення театральним мистецтвом, він вступив на фізико-математичний факультет Московського університету. Видно зіграла роль особлива повага юнака до точних наук. Здавалося, любов до театру повинна була згаснути, але сталося зовсім не так.

Відіграла свою роль давня дружба з Сашком Сумбатовим (пізніше видатним актором Малого театру). Коли Немирович у 1877 році приїхав на канікули в Тифліс, Сумбатов ставив у аматорському театрі п'єсу Чернишова «Громадянський шлюб». Він доручив Володимирові роль коханця. Це була перша роль на сцені Немировича-Данченка і йому вдалося в цій ролі цікаво проявити себе як актора. Знавці театру хвалили його роботу та умовляли піти на сцену. Після цього успіху Немирович зіграв вдало ще три ролі різного характеру вже у Москві, як активний учасник «Артистичного гуртка». Серед ролей, які він виконував у цьому гуртку виділяється роль Жадова у «Теплому місці» Островського, яку він грав потім також у Тифлісі.

Театрознавець В. Я. Віленкін, один з найбільш відомих біографів В. Немировича-Данченка, пише в книзі про його творчість: «Сценічні виступи ставали все частішими, систематично приносили успіх, ставали найбільш перспективною справою... І нарешті наступила ситуація, коли сценічна кар'єра стала реальністю, майже фактом: в кишені лежав підписаний договір з антрепренершою Казанцевою, яка пропонувала на дуже вигідних для молодого актора умовах роботу у своєму театрі в Ростові на Дону.

Немирович мав заглибитися в саму гущавину провінційного театрального життя, де відкривалася можливість стати професійним актором або вернутися до університетських занять. Він вибрав останнє».

Які б причини для цього не були, головну роль, видно, відіграло бажання отримати вищу освіту. Після цього обдарований юнак ще записався і на юридичний факультет та здавав на ньому іспити. Однак багатоманітність інтересів цієї обдарованої особистості спричинилась до того, що ще в студентські роки він став виконувати обов'язки журналіста. Восени 1877 року він знайомиться з редактором «Нової газети» Александровим і стає театральним рецензентом.

Десять років життя (1877–1887) віддав В. Немирович-Данченко цьому своєму гарячому захопленню. Природний літературний талант, го-

стре око та гаряче ставлення до проблем театру скоро відкрило йому двері і до інших газет. Він посилає кореспонденції в «Петербургский листок», часто робить театральні огляди «Русского курьера», співпрацює у «Суфлері» та «Мінуті», а також з «Будильником», де появляються фейлетони за підписом «Нікс і Кікс».

Тема цієї статті не дає змоги охарактеризувати діяльність Немировича-Данченка як журналіста, приведемо лише деякі фрагментарні приклади. За свідченням В. Віленкіна «...Немирович в той час – один з небагатьох – пише про театр серйозно і пристрасно. Він ясно бачить у виставі драматурга і актора, їхнє поєднання чи їхню боротьбу, він відділяє випадкову «дешевку» у грі актора від щасливих секунд натхнення, яке здобувається наполегливою працею; помічає нові риси здібностей актора; описує тільки йому притаманні прийоми; відрізняє навмисні сценічні ефекти від режисерської спроби, хай навіть боязко, – виразити через зовнішній вигляд вистави особисте розуміння драматичного твору».

Подаються ще такі приклади самого Немировича-рецензента: «Візьмемо таке: хороший молодий актор погано зіграв роль: але він не винен, його нагодували драматургічною тухлятиною, а вона немає відгуку у його здібності, отже, не можна виховувати акторів на недоброякісному матеріалі»...

Відповідаючи в одному з номерів «Русского курьера» на докір Суворіна, що «у нас нема серйозної театральної критики», Немирович з гіркотою пише: «Невже п. Суворін не помічав, що критику народжують лише виняткові сценічні явища, що критиці нема місця при тих умовах, в яких народжувалася театральна справа в Росії?»

Немирович-Данченко різко критикував репертуар московських театрів, постановку всієї театральної справи в Росії. У своїх блискучих за формою статтях, він боровся за зв'язок театру з передовою літературою, глибоко відчував відірваність театру від сучасності, від демократичного глядача і не раз звертався до дирекції імператорських театрів з проектами реформ.

Вже тоді його захоплювали ідеї створення загальнодоступного театру.

Він прагнув оновити акторську майстерність через організацію нової акторської школи.

Щоб до кінця збагнути рецензентську роботу В. Немировича-Данченка варто зважити на те як він оцінював гру видатних акторів Європи.

Рецензуючи гастролі Т. Сальвіні у 1882 році він писав: «Існує два типи акторів, які мають у наш час однаковий успіх. Одні при створенні ролі захоплюються її ефектними можливостями; інші – внутрішнім смислом; перші усі свої сили зберігають для особливих місць, готові пожертвувати правдою; другі шукають тільки правди, як першої умови художності; через це гра перших позбавлена витонченої простоти; другі – вважають її необхідністю»... До першого типу Н.-Д. Зараховує Россі, до другого – Сальвіні. Розглядаючи далі детально гру Сальвіні, Н.-Д. пише: «У грі п. Сальвіні вражає не трагічна сила, з якою він передає страждання Отелло, а дивує надзвичайна здібність втілення цього образу; вражає невимушеність, простота актора. До речі, скажу, що слово «простота» в російському театральному житті розуміють зовсім неправильно.

За останні роки в середовищі російських акторів дуже розвинулося прагнення до простоти, яку заповідали Щепкін і Шумський. Це прагнення часто доводить актора до крайності.

Той актор – на думку театрального глядача середнього рівня – грає просто, який не намагається відтінити важливі місця ролі, вносить до своєї гри певну млявість мови і руху. Простоту трохи не роблять синонімами безбарвності.

Це зовсім хибна думка. Від актора треба вимагати енергійного ставлення до ролі. І навіть коли б зображувана особа була вихоплена з простої жанрової картини, актор повинен передавати її не лише життєво, але й художньо. У житті ми маємо багато бездарного, але воно не повинно бути об'єктом сцени, яка вимагає руху. Фотографія в'ялих безформних діалогів не може бути художньою не тільки тому що вона нудна, але тому що вона не цікава. («Рос. Кур'єр», 1882. № 100)».

Через 50 років те ж саме скаже автор вистав «Воскресіння», «Анни Кареніної», «Трьох сестер». Він висуне на перший план – «мужню простоту» на сцені і буде вимагати розкриття акторського темпераменту задля перемоги художнього узагальнення великої життєвої правди.

Два роки після того як Немирович-Данченко став журналістом, він став письменником, у газеті «Руський кур'єр» було надруковано перше його оповідання «На поштовій станції». Правда Н.-Д. вважав, що його письменницька діяльність починається на 10 років пізніше – у 1888 році.

Однак, саме це оповідання дало поштовх до його літературної діяльності. На кінець століття він стає одним з тих літераторів, яких най-

більше читають. Його помічали. Найбільше це стосується його романів та повістей: «На літературних хлібах» (1890), «Мряка» (1893), «Мертва тканина» (1894), «Губернаторська ревізія» (1895), «Драма за сценою» (1896), «Сни» (1896), «В степу» (1897) і «Пекло» (1898).

Як це часто буває, серйозна журналістика є корисним збудником письменницької творчості. Ця творчість складалася органічно з небувалої спостережливості автора, з якоїсь дивовижної здатності схоплювати найголовніше у добре відомому йому житті тогочасної інтелігенції. Те, що відкладалося в його життєвому досвіді – зустрічах, дискусіях, поїздках на село, при перегляді вистав, суперечках з колегами – все це не пропадало дарма, а своєрідно упорядковувалося напруженим мисленням і вимагало образного перетворення.

Немирович-Данченко як письменник тяжів до письменників близьких до Чехова. Він завжди був майстром психологічного аналізу і як прозаїк, і як драматург, і як режисер.

Інше десятиліття його життя, 1888–1898 рр., характерне ще більшими потенціальними можливостями його творчої діяльності. Не перестаючи бути письменником прозаїком, він розгортає вдало свою драматургічну творчість, співпрацює практично з акторами Малого театру, стає педагогом у школі філармонійного товариства, і разом зі К.С. Станіславським організовує Московський художній загальнодоступний театр.

Немирович-Данченко написав одинадцять п'єс. В хронологічному порядку вони розклалися так: «Шиповник», «Наші американці», «Темний ліс», «Лиха сила», «Щасливець», «Остання воля», «Нова справа», «Ялина», «Золото», «Ціна життя», «В мріях». Разом з Сумбатовим була написана для театру Корша п'єса «Соколи і ворони».

Майже усі ці п'єси були поставлені у Малому театрі. Далеко не рівноцінні за своїми якостями, вони були репертуарними, тобто користувалися успіхом у глядача. Дві з них були нагороджені Грибоєдовською премією за кращу п'єсу сезону, це – «Нова справа» та «Ціна життя». З інших п'єс добре оцінювали п'єси «Золото», «Остання воля» і «У мріях». Чехов пророкував йому майбутнє «справжнього драматурга», відмічаючи, що він «з кожним роком пише все краще і краще».

Немирович-драматург забезпечував свої п'єси вагомою думкою та шукав нових переконливо діючих засобів художнього вираження цієї думки. Він умів знаходити шляхи до сердець глядачів, обходячи їхню схильність до ефектних трюків і до дешевого сентименту. Він знав та-

ємницю безперервно зростаючого емоційного захоплення і користувався нею, щоб розширити рамки звичайних сценічних інтересів глядача і віддалити його від обивательщини.

Про все це найбільш глибоко і найбільш яскраво говорила п'єса «Ціна життя». На прем'єрі в Малому театрі у 1896 році ця п'єса йшла у блискучому виконанні Єрмолової, Ленського, Лешковської, Садовської, Южина.

«Глибина психологічного аналізу», «розуміння людської душі в її найбільш тонких проявах», «сценічна майстерність» – на цьому сходилася оцінка більшості рецензентів.

О. Кугель в одній із петербурзьких газет оцінював це явище так: «Мене повідомляли в театрі, що автор в певних місцях відобразив Метерлінка – саме його «Таємниці душі». Дійсно, можна знайти певну подібність навіть в окремих абзацах. Я скажу більше: п. Немирович-Данченко відобразив і Толстого, і Дюрінга, і Ібсена. Він взагалі віддзеркалив століття».

А за зізнанням самого автора п'єси, він і не думав ні про що подібне. В. Віленкін свідчить, що Немирович-Данченко на самому початку «захопився суто театральними, сценічними задачами: а що буде, якщо порушити канонічні закони і не закінчувати, а починати п'єсу з самовбивства? Що станеться, якщо 3-тю дію, найбільш ефектну і бойову, яка зазвичай займає весь ансамбль, побудувати лише на одному напруженому діалозі? Що буде, якщо взяти за композиційну основу цього діалогу просто читання розгорнутого листа самовбивці? Думаючи про майбутню виставу, він вже внутрішньо «чув»... це страшне читання», що розкривало душевні рани з такою гостротою, з таким болем, при якому глядачі разом з героєм прагнули крикнути: «Припиніть, досить цього!»...

Немирович вже бачив перед собою мертвецьку тишу залу, скореного могутнім темпераментом Єрмолової та Ленського. Він керувався мрією про безмежну владу простого і мужнього театру над серцем глядача.

Інша мрія Немировича-Данченка, яка його постійно мучила, була необхідність нової театральної школи, яка могла б виховувати нового актора для здійснення нових театральних потреб.

Підступ до реалізації цієї мрії відкрився у 1891 році, коли О. Южин запропонував Немировичу керівництво молодшими драматичними класами Московської філармонії, де викладав і сам.

Через шість років викладання у цій школі кращі учні В. Немировича-

Данченка стануть акторами нового театру, який приніс світову славу російській культурі – Московського Художнього загальнодоступного театру.

Отже, необхідно сказати і кілька важливих слів про педагогічно-виховну діяльність цієї невгамовної, дуже вимогливої до себе і до своїх учнів людини.

«Южину, артистові-художникові... було легко повірити у корисність роботи з учнями не-актора, але людини, яка має певну «акторську потенцію», з тонким художнім смаком, досвідченого літератора – психолога, особу віддану театрові, яка могла б побачити та оцінити досягнення і недоліки учнів, перш за все таких, що ненавидять на сцені трафарет і мертві традиції».

Володимир Іванович не тільки виправдав ці сподівання, але й багато в чому перевершив їх.

Перш за все йому довелося «застосувати владу, щоб налагодити тверду дисципліну і відповідальне ставлення до своїх обов'язків. А кращих учнів відразу захопила його пристрасна захопленість своєю справою.

За контрактом Володимир Іванович повинен був давати уроки чотири рази на тиждень по дві години. Він віддавав своєму класові весь час і всі сили, проводячи заняття часто до пізньої ночі. «Это дело необычайно засасывающее», згадує він у книзі «З минулого». Адже непомірно цікаво як на твоїх очах росте і міцніє майбутній талант, як радієш, коли вдається розгадати індивідуальність, розчистити йому дорогу до мистецьких цінностей, облагородити смак, боротися з дрібним самолюбством.

Тут саме зерно театру, сама його захоплююча суть!

В основу своїх педагогічних занять Немирович-Данченко поклав «вірне тлумачення п'єс та розкриття індивідуальних рис учнів»... «залишаючись у межах педагогіки, він інстинктивно шукав у тих заняттях зародок майбутнього театру. Його улюбленими учнями були лише ті, в яких він за зовнішніми і внутрішніми даними угадував майбутніх акторів. Його захоплювала робота над образом не зі студентом школи, а з молодим, хай ще і недосвідченим, актором; робота над п'єсою – з ансамблем акторів-учнів; глибоке і вірне тлумачення літературного твору – з точки зору майбутньої вистави».

Кращі його студенти виступали вже в останні роки навчання у виставах в театрі – Литовцева і Москвін в «Норі»; Кніппер в ролі Мірандоліни та Василіси Мелентєвої; Москвін, Литовцева і Муратова у виставі «Бій метеликів» Зудермана.

Володимир Іванович Немирович-Данченко підійшов до зустрічі з Костянтином Сергійовичем Станіславським не тільки з журналістським та письменницьким багажем, а й як досвідчений режисер-педагог зі своєю групою обдарованих молодих акторів.

Хочеться розглянути більш близько саме режисерське мистецтво В. І. Немировича-Данченка, яке чомусь у нашій театральній літературі залишилося в тіні. Мені доводилося зустрічатися з таким становищем, що навіть знаючі, сумлінні студенти, не могли назвати кілька самостійних режисерських робіт, поставлених цим видатним режисером. Варто відразу ліквідувати цей сумний недолік. Зробимо просте перечислення цих вистав. Першою самостійною постановкою В. І. Немировича-Данченка в МХТ була трагедія Шекспіра «Юлій Цезар», вистава надзвичайно складна і оригінальна. Цього ж 1903 року ним була поставлена і п'єса Г. Ібсена – «Стовпи суспільства». Окремо ставив він і п'єсу А. П. Чехова «Іванов» (1904), «Біля монастиря» П. Ярцева (1904), «Бранд» Ібсена (1906), «Росмерсхольм» Ібсена (1908), «Анатема» Л. Андрєєва (1909, разом з В. Лужським), «Брати Карамазови» за романом Ф. М. Достоєвського (при допомозі В. Лужського у 1910 р.), «Живий труп» Л. Толстого (разом зі Станіславським, 1911), «Нахлібник» І. С. Тургенєва (1912), «Мисль» Л. Андрєєва (1914), «Село Степанчикове» Достоєвського (разом зі Станіславським, 1917), «Воскресіння» Л. Толстого (разом з І. Судаковим, 1930), «Єгор Буличов (режисер В. Сахновський, художній керівник В. Немирович-Данченко, 1934), «Вороги» М. Горького (з М. Н. Кедровим, 1935), «Анна Кареніна» (1937), «Лихо через розум» О. Грибоєдова (1940), «Кремлівські куранти» (1941).

Дуже багато вистав Немировичем було поставлено у тісній співпраці з К. Станіславським, біля тридцяти вистав було поставлено з В. Лужським і це пояснюється не лише згармонізованістю творчого мислення обох режисерів, але й тим, що Володимира Івановича часто відволікали численні директорські обов'язки, а робота над постановкою не повинна була припинятися. Немирович багато працював з режисерами, які тільки входили в стихію МХТ – О. Бенуа, К. Морджановим, І. Судаковим, Н. Литовцевою та іншими.

Сьогодні можна тільки дивуватися, як могла гармонійно поєднуватися в одній виставі творча праця режисерів, хай і однодумців, а все ж таки різних у своїх мистецьких індивідуальних рисах... Адже ще давньоримське прислів'я твердить: «Duo si faciunt idem non est idem» (Якщо

двоє роблять одне і теж – не виходить одне і теж). У творчій роботі це особливо відчувається. Ми тепер знаємо, що режисер Немирович-Данченко і режисер Станіславський мали різні постановочні принципи, але при постановці вистав вміли прислухатися один до одного, вміли поєднувати свої особисті тенденції заради великої справи побудови нового театру, у справі боротьби зі старим віджитим театральним мистецтвом, з рутиною і трафаретом. До того ж тут велику вагу мала висока етична витриманість обох організаторів театру, яка єднала не тільки їх, а і ті групи акторів, яких вони привели в театр.

Вже в першій виставі нового театру виникла значна творча проблема – хто має грати основну роль у виставі – царя Федора Івановича.

Немирович-Данченко взяв на себе цей відповідальний обов'язок. Він довго працював зі своїм колишнім студентом Іваном Москвіним і отримав велику перемогу не тільки для першої роботи МХТ, а й для подальшого творчого життя цього театру. Станіславський пише: «Я плакав від його гри, – і від замилування, і від радості, що серед нас знаходяться талановиті люди, які можуть вирости до великих акторів. Було для чого страждати і працювати. В той же вечір першого показу всіх порадували і О. Вишневський – Борис Годунов, і В. Лужський – Іван Шуйський, і О. Кніппер – Ірина, і інші актори».

Досвід школи Немировича і досвід групи аматорів, якими керував Станіславський, в їхніх ідеалах і принципах легко поєднувалися в єдину творчу програму. Спектакль накреслювався у цій програмі не інакше, як результат довгої і всебічної праці. Від одної ситуації до другої, від окремих акторських удач до чіткого ансамблю. Краще пряма невдача, ніж успіх ефектних трафаретів та гастролерських прийомів.

Доки глибоке проникнення в задум і стиль автора не зазвучить в простих і щирих інтонаціях акторів... випускати виставу не можна. Вже у першій бесіді організаторів театру мова йшла про мистецьку дисципліну, народжувалися думки, які потім стали на довгі роки основою творчого життя МХТ.

Генріх Ібсен здавна був улюбленим драматургом Немировича-Данченка. Ще в училищі філармонії у 1896 році він ставив «Нору», де головну роль виконувала Ніна Миколаївна Литовцева, пізніше артистка і режисер Художнього театру. З усіх поставлених на сцені МХТ вистав за п'єсами Ібсена тільки «Дика качка» була поставлена без його безпосередньої участі. За свою працю над творчістю Ібсена, Володимир Іванович згодом заслужив славу провідного російського «ібсеніста».

Він ставив Ібсена тому, що його полонила ібсенівська філософія, його глибоке розуміння таємниць людської душі. Немирович був схвильований його величезною людяністю, його болем за людину, яка зрозуміла недосконалість цього світу. Режисер Немирович був прихильником тих людей, які у боротьбі з самим собою встановлювали нові, більш прогресивні, форми життя.

Форма «драматичного епілогу», яку автор вибрав для п'єси «Коли ми мертві прокидаємось», не лише тішила режисера своєю новизною та сміливістю, а й диктувала йому певний прийом у роботі з акторами над образами.

Для того, щоб правдиво і просто зіграти у драмі-епілозі «мертвих» – Ірену і Рубека, акторам потрібно було на кожному кроці відтворювати їх «живими» у драмі-пролозі, який автор не написав. А щоб зіграти їх останню зустріч на північному приморському курорті, щоб серцем відчути їх мертвотну вичерпаність та їх запізнілий порив до спасіння через «таємниче і чарівне» земне кохання – потрібно було багато чого запозичити з того ненаписаного прологу.

Все це наповнювало фантазію режисера, коли він, працюючи з виконавцями, розкривав їм затаєне, приховане в суворих і пристрасних діалогах п'єси. Вся драма-пролог повинна була звучати внутрішньо у виставі-епілозі, для того, щоб до глядача дійшла найбільш важлива для режисера ібсенівська ідея: доведення до загибелі живого кохання ніколи не може мати виправдання, навіть в ім'я найвищих мистецьких ідеалів і буде відімщено роковим покаранням.

Постановника цієї вистави звинувачували в пересадному побутовізмі, в «ілюзії справжнього життя» на сцені, але інші критики свідчать, що це так не було. Режисер намагався послідовно здійснити у виставі свій принцип: «від побуту – до символу».

Він прагнув не ілюзії життя, а справжньої відповідності життю. Однак «реалізму доведеного до символу» тут не вдавалося осягнути. Його не було у автора п'єси; таку складність роботи не могли подолати й молоді виконавці ролей, не готовий був сприйняти такий театр і тогочасний глядач. Однак пошуки і утвердження нового шляху в мистецтві продовжувалися – через рік у репертуарі театру появилася знаменита вистава «Три сестри» А. Чехова (1901), а за цією виставою заговорила на всю Європу горьківська драма, «На дні» (1902), однак ці вистави були поставлені разом зі Станіславським. Звернемося до другої, можна

сказати також самостійної вистави «Юлій Цезар», яка розгорнула нові постановочні можливості молодого театру.

«Всю постановку ми трактували так, наче б трагедія називалася «Рим в епоху Цезаря», – згадував Немирович. Це була одна з найбільш масштабних вистав МХТ в той час. На сцені була розгорнута величезна історична картина, де головною особою був римський народ напередодні переходу від республіки до монархії. На сцені було побудоване «вічне місто» з його складним побутом. В сценічній дії брало участь біля 200 чоловік. Ще до виходу вистави недоброзичливці театру злословили, що Художній театр намагається приховати свою акторську безпомічність перед шекспірівськими образами небувало розкішною та яскравою зовнішністю вистави. Немирович-Данченко бачив за цими розмовами ще більш глибоку небезпеку, що глядач поставиться до вистави як до традиційно шекспірівської вистави, у якій він звик відразу знаходити центрального героя, носія всеохоплюючої пристрасті, відштовхуючої або приваблюючої, пристрасті, з якої народжується драматичний конфлікт.

«Темперамент, сценічна чарівність, гарячий пафос виконавця центральної ролі часто вирішував успіх шекспірівської вистави навіть у Малому театрі, а в провінції, де Шекспіра грали переважно гастролери, це було завжди так.

В постановці ж «Юлія Цезаря» Художній театр мав справу з іншою структурою трагедії, з іншим внутрішнім смислом розстановки центральних фігур. Самий театр, судячи з деяких записів Немировича-Данченка, навряд чи зміг би з твердою певністю відповісти на чиєму боці його симпатії – Цезаря чи Брута, Антонія чи Кассія. Він співчував Цезареві, коли бачив його благородну стійкість і вірність собі навіть під час убивства – і співчував бунтівним сенаторам, коли вони розплачувалися за вбивство Цезаря; він захоплювався «геніальним розумінням» ходу історії і його величчю – і був схвильований долею Брута, яким його задумав Станіславський, що грав цю роль, – його палкою революційністю, самовідданістю Римові. Героєм повинен був стати Рим... Театр шукав тоді у всьому «істинно людські риси».

Володимир Іванович передбачав, що традиційне сприймання трагедії Шекспіра буде шукати «душу Брута», та категорично відкидав таке трактування трагедії, він писав М. Ефросу: «...В жодному разі не «душа Брута» є центром трагедії. Це категорична помилка. В цьому розумінні не можна ставити цю п'єсу поруч з Гамлетом, Отелло, Макбетом і т. д. ...

Шекспір у цій п'єсі вже відійшов від зацікавлення окремою душею, або окремою пристрастю... його головна увага зосереджувалася на цілих явищах (розвал республіки, виродження нації)».

Народна сцена у виставі «Юлій Цезар» надзвичайно впливала на глядача своєю різнобарвністю вже при відкритті завіси. Режисер вистави довів, що молодий театр вміє розробляти масові сцени не гірше мейнінгенців. Треба зауважити, що в ті часи режисерська майстерність вимірювалася крім всього іншого ще й умінням побудувати масову сцену і досягти акторського ансамблю вистави. Що стосується звинувачування в акторській неспроможності виконання шекспірівських ролей, то досить тільки назвати виконавців головних ролей, – а ними були Качалов (Цезар), Станіславський (Брут), Вишневський (Антоній), Леонідов (Кассій) та Савицька (Порція), – щоб зрозуміти безпідставність такого твердження. І все ж таки, у зв'язку з постановкою «Юлія Цезаря» не було знято питання чи не суперечить естетика Чехова театрові сильних пристрастей, яскравих індивідуальностей могутніх шекспірівських характерів.

Розмежування творчих обов'язків, яке було встановлено між організаторами театру ще у «Слов'янському базарі» – Станіславський має право вето у сценічній практиці, Немирович у літературно-репертуарній частині – не створило напруження в діяльності театру, однак це розмежування створило перше ускладнення в стосунках між організаторами МХТ.

Якщо ж кинути окремий погляд на літературний смак та репертуарне спрямування театру на початку його діяльності, то не можна не відзначити боротьбу Володимира Івановича за звільнення від цензурної заборони трагедії О.К. Толстого «Цар Федір Іоаннович», наполегливий вплив на Станіславського щодо включення до репертуару «Чайки» А.П. Чехова і взагалі підкреслення ролі цього драматурга в становленні творчого напряму МХТ, звернення до кращих зарубіжних драматургів новаторів Ібсена та Гауптмана, а також до оригінальних п'єс молодих вітчизняних авторів Горького, Андрєєва, Юшкевича. Немирович-Данченко відіграв видатну роль у сценічному прочитанні творів гігантів російської літератури – Ф. Достоєвського та Л. Толстого.

Обійняти таку масу матеріалу неможливо на цих сторінках, зосередимося лише на певних смислових репертуарних «ударах» режисера.

1904 рік приніс Художньому театрові аж дві вистави за п'єсами Чехова – довгоочікуваний «Вишневий сад» та драму «Іванов». «Виш-

невий сад» знову ставили спільно Станіславський та Немирович, а складну, заплутану п'єсу «Іванов» Володимир Іванович ставив вже самостійно. Під час постановки цієї вистави, стосунки між керівниками театру значно погіршилися. Причин для цього було багато. Однак головною з них було невдоволення Станіславського внутрішнім «упадком» театру, пов'язаним з відчуттям вичерпаності можливостей попереднього шляху.

Станіславський вимагав «художнього процесу», а це сприймалося як «дивакуватість» неуживчивого характеру. Однак суспільне становище в Росії змінювалось дуже активно і в цьому становищі суперечливість між «загальнолюдським гуманізмом» діяльності театру та революційною непримиримістю пролетарського гуманізму виросла.

В театрі наступила творча криза. До того ж А. П. Чехову вистава «Вишневий сад» не подобалася.

П'єса Чехова «Іванов» була написана в 1887 році, це була перша повнометражна його п'єса. Вона була присвячена життю провінційної інтелігенції.

Вісімдесяті роки у громадянському житті Росії були позначені спадом ідеологічної активності, відмовою від соціальної боротьби, глухою обивательщиною і всесильною вульгарністю. П'єса «Іванов», характер її головного героя був невід'ємний від цієї смуги російського суспільного життя 80-х років. Вона, як і «Чайка», характерна була прихованим драматизмом головних дійових осіб, але тут ці особи несли на собі більш різкий і вагомий відбиток часу.

Основне трагічне навантаження ніс на собі головний герой – Іванов, чоловік який пережив у минулому благородні пориви, а в часи реакції не вистояв, загубив провідну нитку життя і живе з хворобливою совістю, задавлений житейською банальністю і дріб'язковими пристрастями. У 1904 році актор, який грав цю роль, мусив обов'язково заглибитись у багно тогочасного життя, в особливу психологію інтелігента 80-х років.

Немирович-Данченко проводив з акторами значну роботу про наступ реакції на громадянські права після 60-х років – як звужувалися поняття справедливості, відкидалися проблеми освіти та гуманності. Йому потрібно було створити галерею типових постатей того часу. Після постановочних здобутків у «Юлії Цезарі», він звернув увагу на значення образу людини в драматургії. Він навіть заявляв, що вистава відбулася, коли у ній більшість провідних акторів грає на «5». Він зумів

у цій виставі створити галерею типових образів, які підкреслювали неблагополучне становище російської інтелігенції – це Іванов, внутрішні суперечності якого доводять його до самогубства, це «Саша, охоплена «головною любов'ю з запалом до самопожертви», і Лебедєв, здеградований, терплячий голова управи, і мовчазна страждальниця, нервовопоривчаста Сарра: «всі вони здатні на героїзм, який не може реалізуватися завдяки плутаній недоладності російського життя... недоладності, що паралізувала волю у людей з делікатною, тонкою глибокосовісною душею».

А з іншого боку – доктор Львов, «вічно позитивний» образ земського лікаря, прямолінійний чесний сухар і морально розбещений Боркін, «що ніколи не сумує»; напівтваринна істота Бабкіна; гості – словом усі інші фігури за винятком Шабельського, повинні були стати тією грубою силою у виставі, тим болотом, яке на думку режисера, засмоктує та знівечує навіть кращих людей.

Так можна було тоді говорити у вступній розмові про п'єсу А. П. Чехова. Чехов ніде не говорить прямо про суспільні стосунки, про «хворобу століття», про боротьбу, про самопожертву. Все це можна почути не в словах, а вловити внутрішнім слухом за плином буденного життя.

Режисерська фантазія Немировича-Данченка була туго наповнена враженнями і образами, які здатні були розкрити «підводну течію» складної драматургії його найулюбленішого автора Антона Чехова.

Велика заслуга В. Немировича-Данченка у впровадженні на сцену творів Достоєвського, Толстого, Пушкіна, Тургенєва. Найбільш складною і грандіозною проблемою була адаптація для сцени основних романів Достоєвського. В. Немирович-Данченко, з характерним для нього запалом, взявся за цю роботу в 1910 році.

Постановка «Братів Карамазових» стала подією історичної значимості не лише для Художнього театру, але й для всієї російської культури. Тут Немирович дав рішучий бій всьому старому театрові. Для сцени відкрилися нові можливості, до цього часу їй не відомі.

В. І. Немирович-Данченко вирішив не інсценізувати прозаїчний текст, а сценічно прочитати його, бажаючи зберегти мистецький аромат роману, його стиль і форму. Вистава була поділена на розділи (глави), зберігалася внутрішня цілісність розділу, навіть при зроблених театром купюрах і перестановках. На сцені з'явилася особа, якої до цього ніхто не бачив у театральній виставі – «Читець». Він мав особливе, відведене

йому місце у лівому від глядача краю сцени. Там стояла спеціальна кафедра, а на ній горіла лампа з зеленим абажуром. Читець повинен був доповнювати повним авторським текстом окремі місця роману, що не вміщувалися в сценічну дію, але потрібні були для фабульного зв'язку. Дія відбувалася при відкритій основній завісі.

«Оформлення вистави «Брати Карамазови» відрізнялося незвичною для Художнього театру простотою. Вистава йшла практично без декорацій, в сукнах, на сильно зменшеному сценічному майданчикові. Місце дії визначалося за допомогою окремих аксесуарів. Дуже важливим здобутком постановника було введення Читця. На початку вистави Читець... піднімався на кафедру, де під зеленим абажуром лежала книжка.

Доки Читець читав, мала завіса відкривалася. Після закінчення епізоду, Читець знову читав і під його читання поволі йшов поворот кола, який змінював місце дії. Іноді Читець вступав усередині картини, тоді дійові особи застигали в нерухомих позах до кінця читання. Читання було визнано дуже вдалим, завдяки чудовому голосові та ясності мовлення».

Принцип відсутності декорації, застосування сукон, мінімізація обстановки та введення Читця були сміливими і незнаними у ті часи театральними прийомами. Однак, не тільки в цьому полягало новаторство режисера. Немирович-Данченко геніально угадав у Достоєвському того драматурга, який здатний був спрямувати Художній театр, і особливо його акторське мистецтво, на новий творчий шлях. У цьому великому російському прозаїкові він побачив наявність особливої сценічності, здатної вирішувати ті пекучі проблеми, які стали у той час перед театром.

«Першою серед них було поглиблення психологічного реалізму в акторському мистецтві, пошуки вищої правдивості або, як любив говорити Немирович-Данченко, «простоти» актора. Ці шукання були дуже тісно пов'язані зі всією еволюцією Художнього театру, в тому числі з роботою Станіславського над його системою.

Для того, щоб розбудити актора і допомогти йому досягнути вищої правди і «простоти», Немирович-Данченко і Станіславський з 1907–1908 рр. шукають нових шляхів. Станіславський розробляє цикл вправ для опанування матеріалом ролі, Немирович постійно проводить думку про «зараження» актора літературним матеріалом.

Певний успіх цих пошуків проявився у 1909 році при постановці ви-

стави «Місяць на селі». К. Станіславський перейнявся тоді питанням: «Як розкрити на сцені душі акторів так, щоб глядачі могли їх бачити і розуміти, що в них (тих душах) відбувається?».

У виставі «Брати Карамазови» ці пошуки продовжувалися і поглиблювалися. Після вистави Немирович-Данченко писав Станіславському: «Саме те, про що ми так гаряче говорили з Вами два роки тому... зараз в романах набирає вагомого значення. Мене ніхто не зможе переконати в тому, що успіх «Карамазових» полягає не в цьому»...

У виставі «Брати Карамазови» для актора і режисера головним стає передача самого психологічного процесу, а не лише його результату. Сама структура цього роману Достоєвського вимагала подібної роботи для розкриття смислу цієї рідкісної психологічної трагедії. В роботі над постановкою інсценізації Немирович-Данченко застосовував прийом, який називав «зараження актора образом».

Не лише правда переживання, а й правда образу – ось ідеальна програма Немировича-Данченка і та поправка, яку він вносив з самого початку в систему Станіславського. Треба починати «зі знаходження внутрішнього образу шляхом зараження, – писав він Станіславському. – Саме з цього треба починати. А вже тоді, коли це схоплено, подавайте Вашу теорію шматків і пристосувань. Тоді вона робить величезну послугу акторові».

О. Д. Дикий у своїх спогадах описує, як працював Володимир Іванович, домагаючись від актора одночасно засвоєння авторського стилю та безперервного життя в образі: «Саме тоді, на репетиціях «Карамазових», я зрозумів, чим різняться між собою аналіз статичний, літературний і динамічний, такий, що приводить до дії, тобто аналіз, власне кажучи, театральний.

Я почув про це вперше від того ж Володимира Івановича. Багато разів говорив він нам, як про щось суттєво важливе, що ідею твору треба вміти знайти у дії, в особливостях поведінки і характеру всіх без винятку – інакше кажучи – зрозуміти, на який об'єкт спрямований їх темперамент, чим захоплено їхнє почуття і думка. Якщо спрямованість темпераменту угадана вірно, значить вистава наполовину вирішена».

Куди спрямований ваш темперамент – це одна з найважливіших формул Немировича-Данченка, яка збереглася до останніх літ його творчості. У роботі над «Карамазовими» режисер знайшов той загальний характер спрямованості темпераменту, який відповідав стилеві письменника Достоєвського. Вистава «Брати Карамазови» в МХТ зна-

менувалася найдосконалішим ансамблем знаменитих майстрів сценічного мистецтва, які продемонстрували глибоке проникнення в образи роману і зберегли при цьому єдиний стилістичний ключ.

Першими в цьому ансамблі були Леонід Леонідов, Василь Качалов та Іван Москвін. Кожен з образів, що вони створили, вражали знаком неповторної індивідуальності. Для Л. Леонідова роль Дмитра Карамазова стала вершиною його творчої біографії. Станіславський пізніше назвав його єдиним російським трагіком.

Це Достоєвський вивів його на дорогу «трагіка у піджаку». В ньому, як у акторі, передувало емоційне начало, лише після емоції могла прийти яскравість виконання. Він сам і розповідав, що роль Миті ожила у нього тільки тоді, коли було визначено її «зерно», тобто основний психологічний зміст: «Мені потрібно було мати «збудника ролі». І він знайшовся: це було безмежне пристрасне кохання до Грушеньки... А ще... не він убив батька і невинно постраждав».

Качалов відзначався як митець, що мав велику акторську привабливість, до того ж був тонким аналітиком, великим майстром перевтілення. Він в «Карамазових» грав одночасно Івана та його двійника-чорта. Про це багато написано. Качалов був великим актором-мислителем на сцені. До того він грав такі ролі як Карено, Бранд. Однак, найбільшої сили цей бік його творчості досяг у виставі Достоєвського. Качалов досконало показував як сильні, так і слабі сторони свого героя – бунтівного філософа з одного боку і скептика-індивідуаліста – з іншого.

Іван Москвін – виконавець ролі Снєгірьова – був актором багатої фантазії, несподіваних пристосувань, яскравої характерності. «Він не відразу допускав до внутрішнього зерна своїх персонажів, спершу закріпляв увагу на їх густій зовнішній оболонці... (П. Марков). У ролі Снєгірьова Москвін залишався вірним своєму вмінню показувати характерне, побутове, соціальне, але в той же час зумів глибоко заглянути в душу свого героя. Виразніше від інших виконавців реалізував думку Немировича-Данченка: Достоєвський у театральному плані – це «об'єкт у партнері».

З решти виконавців вистави особливо варто відмітити роботу молодого актора С. Воронова у ролі Смердякова.

Немирович-Данченко писав Станіславському про опанування нового підходу до роботи над образом молодими акторами МХТ: «Весь успіх Воронова в Смердякові базується на цьому. Він ні разу не підвищує

тону, навіть коли веде розповідь на 10, 15 хвилин». Загально визнаною роботою було також виконання ролі слідчого Борисом Сушкевичем.

Театр Достоєвського – це театр актора. Головний об'єкт його творчості – людина та її переживання. Зображення зовнішнього світу у нього лаконічне, фрагментарне.

В театральному аспекті стиль Достоєвського – це стиль психологічного театру, це жанр психологічної трагедії.

Великою заслугою Немировича-Данченка перед російським театром було ефективне зближення МХТ з багатством літератури Льва Толстого. До революції Немирович-Данченко поставив п'єсу «Живий труп» (разом з К. Станіславським), у радянський період – інсценізації романів «Воскресіння» та «Анна Кареніна».

Вперше Художній театр звернувся до творчості Л. Толстого у 1902 році. Це був вік «отрочества» театру. К. Станіславський захопився тоді побутовою драмою Толстого «Влада пітьми». Це сталося мабуть тому, що тоді у Європі розгорнулася боротьба між символізмом та натуралізмом.

Сам Станіславський пише, що в його творчості це була зміна лінії «інтуїції та почуття» на лінію «побуту». Театр тоді захопився «барвами і деталями зовнішньої правдоподібності»... і не виявив духовної сторони твору. В результаті вийшов голий натуралізм.

Коли після смерті Толстого відкрилася можливість поставити його незакінчену п'єсу «Живий труп», Художній театр кинувся виконувати це завдання. Ця п'єса ввійшла в його життя так само легко і природно, як і чеховська драматургія.

У світі Толстого, який виникав тепер навколо випадку «з суворої практики», актори почували себе як у власному домі. Гуманізм Толстого був споріднений з гуманізмом Художнього театру. Як не заглиблювався Немирович-Данченко у причини трагічного конфлікту Федора Протасова з оточуючою його дійсністю, толстовське шукання добра і чистоти в кожній створеній ним людині владно впливало на театр. Глибока віра Толстого в те, «що у кожній людині врешті-решт закладено щось «божеське»... заливало весь зображений ним світ, особливим радісним теплом», – писав Немирович у книзі «З минулого».

«Однак це зачарування творчістю Толстого заважало режисерові відчути розрив між філософською проповіддю автора і тією правдою життя, яка піднімалася за образами п'єси і всією своєю могутністю вимагала інших, не «толстовських» узагальнень.

Влада Толстого-митця не давала режисерові бачити суперечність «непротивлення злу» з глибинно соціальної нерівності та державного пригноблення чи залакованою брехливою мораллю, яку Толстой також гнівно розвінчував. Немирович пропонував глядачам Толстого повністю таким, яким він був, не знімаючи особливої позиції відносно його філософської спадщини. Головну роль грав І. Москвін, природні дані якого важко було погодити з образом такої людини як Протасов. Режисер не став ламати його природу, він використав захоплення Москвіна циганщиною і звідси підійшов з ним до образу (підкреслювалася туга Протасова, турбота за справжньою людською свободою, гіркота самотності та жадоба справжнього щастя, не схожого на лицемірне благополуччя «світського» суспільства). Позбавлений рис зовнішнього аристократизму, зовсім не «барин», Москвін був при тому справжнім Федею Протасовим. Чистотою і душевною ніжністю віяло від нього в обстановці брудних трактирних кімнат. Він ніс у собі гостре відчуття всякої неправди і нечистоти, в нього була рідкісна, надчутлива совість: «Що я тільки не роблю, я відчуваю, що це не те, що треба, і мені соромно. Ось я говорю з вами, і мені соромно. А вже бути предводителем і сидіти в банку так соромно, так соромно»...

«Живий труп» Художній театр поставив у 1911 році. До цього цей театр пройшов через захоплення символізмом, через суперечливі пошуки досконалих сценічних форм і знову з подвійною силою став утверджувати на сцені людську долю.

Нова зустріч Немировича-Данченка з Л. Толстим відбулася лише в 1930 році. Минуло майже 20 років і підхід до трактування творчості Толстого був зовсім іншим. Немирович ставив «Воскресіння». Це була перша його робота над російською класикою у радянський період. І це відіграло свою роль. Немирович не захотів ставити центром своєї вистави фігуру дворянина, що вдається до покаяння, зрозумівши ницість та гріховність свого життя, покидає своє громадське становище, щоб спокутувати свій гріх і «врятувати душу». Не «воскресіння» князя Нехлюдова для морального удосконалення захопило режисера в романі Толстого, а «воскресіння» дівчини Катюші Маслової, обманутої і кинутої в багно життя – її друге народження, її доля.

Немирович-Данченко відділив безсильну старечу проповідь Толстого від його нещадного гніву до ненависного йому державного ладу. Він показав глядачам Толстого, здатного проникати в таємничу

сутність людей, художника, що вміє зривати покрови з суспільної брехні та лицемірства.

Вистава складалася з чотирьох частин – «суд», «тюрма», «село», «каторга». Режисер, відповідно до автора, починав відразу з зіткнення лихої долі Катюші Маслової з ворожим для неї оточенням. У цій виставі особливо проявився його режисерський максималізм. Він не боявся показати страшну глибину падіння героїні вистави, він не дозволяв актрисі викликати до себе лише сентиментальне ставлення, як це було у інших інсценізаціях та постановках. Він нещадно ставився до поведінки Нехлюдова, а сцену судових присяжних доводив майже до гротеску. Від усіх акторів режисер вимагав безстрашності у виконанні творчих задумів («Ніщо не буває надмірним, якщо воно вірне»). В. Віленкін пише, що Володимир Іванович «заради найвищого вираження толстовської пристрасті, гніву, іронії, сарказму велів акторам відмовлятися від сентиментального чи резонерського ставлення до свого образу.

Заради цієї – найбільш важливої – своєї задачі Немирович-Данченко створив для вистави особливу, зовсім нову театральну форму. В персонажі «Від автора» він узаконив своєрідне поєднання літературних і театральних елементів – одухотворений синтез розповідності і сценічної дії. ... Це не була безпристрасна, об'єктивна доповідь авторського тексту, що не вмістився через певну причину у драматичні сцени.

Качалов-читець не тільки з особливою виразністю передавав окремі деталі – картину пасхальної ночі чи ледь косоокі, схожі на мокру смородину очі Катюші, – він іноді займав тендітну межу між грою і читанням. ... Поступово він ставав головною дійовою особою, справжнім господарем сцени. Йому вже належало не тільки саме авторське слово, а й вся ідея вистави, її головна емоційна сила. Він ніс у собі авторське ставлення до того, що відбувалося, він засуджував і виправдовував, ненавидів і співчував, іронізував і розкривав найбільш тонкі заходи самообману і брехні. Він іноді навіть втручався у хід сценічної дії. Він уособлював у виставі уражену совість автора і його гнівний протест. У той же час поширюючи все більше і більше свої мізансцени, він то сходив у зал до глядачів, то завмирав з олівцем у руці на марші бокових сходів, то непомітно з'являвся з-за лаштунків, уважно приглядаючись до того, що відбувається на сцені, він наче ставав глядачем, тільки глядачем найбільш чутливим і тонким, який прагне своїм ставленням захопити усіх, хто сидить у залі.

Цим перетворенням літературного матеріалу в театральну літературу Немирович-Данченко досяг того, що у виставі повним голосом заговорив Л. Толстой-художник».

Остання зустріч Немировича-Данченка з Л. Толстим відбулася у 1937 році. Разом з В. Г. Сахновським він поставив інсценізацію роману «Анна Кареніна». Якщо під час роботи над «Живим трупом» театрові доводилося багато чого доповнювати режисерською фантазією, то тепер задача мала цілком протилежний характер. Треба було вибрати з цього багатопланового роману те найголовніше, що могло стати матеріалом постановки та акторської роботи.

Було цілком зрозуміло, що механічне перенесення діалогів на сцену не дасть можливості створити виставу гідну Толстого. Немирович-Данченко вибрав для своєї вистави лише одну лінію – лінію трагедії Анни Кареніної.

Тут він бачив «зерно вистави» її мистецький сенс. Це був той драматичний стрижень, навколо якого тільки і могла виникнути можливість існування образів роману у новій композиції. У листі до співпостановника В. Сахновського він писав про це так: «Це – Анна, охоплена пристрасним коханням, і – пута (кайдани), суспільні і сімейні. Краса – жива, природна, наповнена таким же природним прагненням і красивість – штучна, вигадана, така, що робить рабом і вбиває. Жива, чудова правда – і мертва імпозантна декорація. Натуральна свобода і піднесене рабство. А над усім цим, навколо всього, у глибині всього – трагічна правда життя.

І бажано було б дати відразу, з першою завісою, це тло, цю атмосферу, ці, освячені скіпетром і церквою, торжествуючі форми життя – княгиня Бетсі, дипломати, вищі сфери суспільства, палац, придворні, лицемірство, кар'єризм, цивілізовано, міцно, гранітно, непохитно, блискуче і для ока і для вуха.

І на цьому тлі, і в цій атмосфері – тому що Анна і Вронський самі плоть від плоті і кров від крові цієї атмосфери – пожежа пристрасті».

Так ще до початку роботи над виставою, режисер уявляв собі її головну сутність – трагедійний конфлікт. У самій виставі він рішуче все підпорядкував цьому конфліктові. Трагедію Анни він бачив театрально, не в повільному розгортанні сюжету, а у значних емоційних зіткненнях. Вже у другій дії він прагнув прищепити артистці Тарасовій передчуття власної загибелі. На репетиціях такий підхід називали «обираловкою». Розрахунок театрального часу спонукав його відмовлятися від багатьох

ситуацій роману, тісно пов'язаних з лінією Анни (зустріч з Вронським у Облонських, московський бал т.п.). все це створювало для нього велику небезпеку: таке обмеження толстовського світу могло призвести до втрати природи мистецької якості Толстого. Цього не трапилося, тому що Немирович-Данченко зумів зцементувати всю виставу на рідкість міцною наскрізною дією.

Його режисерський темперамент прокреслив у романі дві протидіючі сили: силу високої вимогливості – приреченої пристрасті Анни і силу фарисейської моралі світських кіл суспільства, які злорадісно штовхали її до загибелі.

В цій наскрізній дії режисер знаходив виняткову напруженість масових сцен, таких як «Біги» та «Театр». Вистава викликала суперечки і різні оцінки. Однак вона залишилася в спогадах тогочасних глядачів найбільш улюбленим спектаклем, спектаклем хвилюючих людських почуттів.

П'ять останніх років життя Немировича-Данченка були надзвичайно плідними. За ці роки він поставив «Любов Ярову» Треньова, «Половчанські сади», Леонова, «Грозу» Островського, «Вороги» Горького, третю мхатівську редакцію «Лиха через розум» і одночасно працював у Музичному театрі його імені над оперою «Травіата» Верді, «В бурю» Т. Хрєннікова, а також оперетою «Прекрасна Єлена». Останніми його виставами були «Три сестри» у 1940 р. та «Кремлівські куранти» Погодіна (постановка 1942 р.).

За браком місця зупинимося лише на постановці нової вистави «Три сестри».

Остання п'єса Чехова «Вишневий сад», поставлена Станіславським у 1904 році, протрималася найдовше в репертуарі театру, аж до 40-х років. Художній театр досить довго відкладав свій намір наново поставити Чехова. Видно для цього були серйозні причини. П'єсу необхідно було не поновлювати, а знову реалізувати її в новий час, з новими акторами. Постановка «Трьох сестер» у 40-ві роки повинна була підняти загальнолюдське значення драматургії цього автора.

У новій постановці вже не потрібна була зовнішня ілюзія життя, про яку так турбувалися постановники у 1901 році, не треба було підкреслювати присутність «четвертої стіни» чи теплоти побуту. «Тут відразу, з першої ж дії відкривається не затишний світ, що радує глядача відповідністю справжнього життя». У виставі з самого початку відчувається поверхневий та прихований пласт людського життя. Немирович-

Данченко визначив «зерно» вистави – «туга за кращим життям». В цьому визначенні таїлася велика небезпека, усі звичні уявлення про чеховську «тугу» були близькі до сценічної «нудьги», яка проявлялася у внутрішній в'ялості, штампах смутку, затягнутих ритмах тощо.

Режисер з самого початку відвів акторів від сумнозвісної «настроєвості», він принципово зосередив всю свою увагу на характерах та взаємостосунках персонажів. Він твердив, що чехівські люди носять в собі драми, не показуючи їх нікому. Появилося поняття «внутрішнього тягара» (яким необхідно користуватися в роботі над образом).

Перед початком репетиції цієї п'єси, Немирович-Данченко дає таку образну формулу розуміння, що таке «другий план»: «Те, що птаха вміє літати, видно навіть тоді, коли вона ходить по землі. Людину можна збагнути глибше, прозоріше навіть тоді, коли вона себе не розкриває. У мистецтві це дуже важливо».

Немирович-Данченко чудово розгадував чеховський світ, де люди навіть у хвилини душевної одвертості носять у собі певний, прихований за словами і вчинками, життєвий тягар. Ці люди скромні і стримані у вираженні своїх почуттів. Вони завжди чогось не домовляють, їхня мовчанка іноді стає зрозумілішою за слова.

«Туга за кращим життям» згущається у цій виставі поступово, рівнозначно з розгортанням дії. Наприкінці вистави вона досягає межі драматичної наснаженості. Виникає скорбота, яка не вміщується в туманність елегії. У ній і безнадія й цілеспрямованість, тільки не песимізм.

Роботи режисера-новатора В. Немировича-Данченка мали суттєвий вплив на розвиток драматургії та сценічного мистецтва.

Особливості режисури В. Немировича-Данченка:

1. Театр автора

Немирович-Данченко вважав, що театр існує для драматичної літератури. Якою б не була широкою його самостійність, він повністю залежить від драматургії.

Головною метою кожного творчого колективу є вміння розкрити «обличчя» автора, його стиль. Репертуар – обличчя театру.

2. Актор – цар сцени

Театр – це актор, хоч провідна роль належить драматургові. Сценічне мистецтво – це перш за все мистецтво актора. Автор наче розчиняється в акторі. На очах у глядача відбувається «диво» – народження жи-

вих людських образів. Тільки через актора доноситься до глядача весь ідейно-художній зміст вистави.

3. Режисер – його функції і задачі

Режисер є тією особою, яка об'єднує усіх учасників постановки в загальному задумі. Він виконує завдання посередника між автором і акторами. Він, перш за все, слуга актора.

Немирович-Данченко вважає, що режисер мусить мати здатність захопити актора своїм розумінням автора, своїм баченням внутрішнього образу майбутньої постановки. Такий режисер не нав'язує виконавцям своє трактування ролі, його мета розкрити творчу індивідуальність акторів. Він вважає, що «мудрувати» над актором, переробляти його працю через свою забаганку режисер не має права.

В чому ж полягають головні обов'язки режисера? В глибокому і вірному тлумаченні авторського твору, в розкритті «обличчя» автора, в передачі присутнього йому художнього стилю.

Функції режисера:

1. *Режисер – «пояснювач»*, він же той, хто показує, як треба грати: так що його можна назвати режисером-актором, режисером-педагогом;

2. *Режисер – дзеркало*, яке відображає індивідуальні риси актора;

3. *Режисер – організатор* всієї вистави.

Режисер повинен мати право на експеримент. В пошуках та винаходах театральних прийомів він має бути новатором. Хороші старі прийоми з часом стають стереотипами, попросту штампами. Театральні виражальні засоби можуть бути якими завгодно, тільки щоб вони були виправдані. «Ніщо не буде надмірним, якщо воно буде виправданим». А бути виправданим – це значить, бути належно вмотивованим.

Якщо поведінка актора на сцені має тверду підставу, а всі вчинки переконливо вмотивовані, значить збережемо закон, який називається «закон внутрішнього виправдання».

4. Поєднання у виставі трьох елементів

У кожній виставі і кожній ролі, якщо вони дійсно художні, гармонійно поєднуються три елементи: *соціальний, життєвий, театральний.*

Немирович-Данченко так висловлювався про цей предмет: «Я хочу говорити про три сприймання театральної вистави, про три хвилі, з яких створюється театральне видовище. Отже, про три шляхи до нього: соціальний, життєвий, театральний.

...Тільки поєднання усіх цих сприймань створює повноту художності, злагоджує повновартісну театральну виставу»

Ідейність, «соціальна хвиля» завжди були для Немировича-Данченка основою театру, без якої навіть найбільша майстерність, найбільш ефектна вистава ще не є справжнім театром, тому що «як би він не насолоджувався під час такої вистави, не винесе з собою в життя відчуття чогось важливого».

Соціальний підхід – це оцінка стану життя людей, їхніх суспільних, політичних стосунків.

Життєвий пласт дуже важливий. Мистецтво губить конкретність і переконливість, коли відмовляється від нього. Однак життя в мистецтві не відображається як на фотографії, а в художніх образах. В театральному мистецтві повинні бути вагомі проблемні питання життя, повинні бути яскраві, узагальнені сценічні образи, відповідна атмосфера, у якій відбувається дія, майстерність мови, оригінальна зовнішня форма.

Прекрасне і важливе у сценічному мистецтві – простота. Однак у нас це стало самоціллю, і це не цікаво. Нам потрібна простота для того, щоб наші темпераменти легко проявлялися. Простота має для нас таке значення, як заґрунтоване полотно для художника.

Сценічна простота має глибокий зміст. Ніщо зайве, непотрібне, дріб'язкове не повинно заважати яскравості сценічної гри.

Звичайно, важко собі уявити повновартісний сценічний твір без «побуту». Але побут не повинен заслоняти собою соціальні ідеї.

Театральний елемент.

Сценічний образ має бути не тільки соціально вірним і життєво правдивим, а й театральним, тобто, втіленим у живу, виразну театральну форму, однак і театральність буває різною. Поруч із художньою театральністю процвітає погана театральщина. Існує театральщина, яка йде від драматурга. Тут помітна погоня за дешевим успіхом. Тут існує втрата художнього смаку.

Буває, що театральщину в театр приносять самі актори. Вони використовують готові прийоми і штампи. Іноді думають, що існує якась «загальна театральність», придатна для усіх вистав, для реалізації всіх жанрів і стилів. Такого не буває. У кожного драматурга свій стиль і свої засоби вираження. Тому необхідно встановити театральність саме цього драматурга – розкрити «обличчя» саме цього автора.

5. Зерно вистави і зерно ролі

Поняття зерна посідає провідне місце у системі творчих поглядів Немировича-Данченка. Вірно встановлене режисером воно сприяє «баченню цілого», допомагає побудові вистави на ґрунті гармонійної єдності усіх частин (елементів).

Кожен режисер починає роботу над виставою з ідейно-тематичного аналізу п'єси. Немирович-Данченко називав цей процес образними пошуками зерна вистави. Цей термін він тлумачив як суть майбутнього сценічного твору, його серцевину, виражену в конкретно-образній формі.

Режисер повинен починати роботу над виставою зі свого цілісного уявлення про твір. Приклад: «Анна (Кареніна) охоплена пристрастю і ланцюги – суспільні і сімейні».

Поняття «зерна» тісно пов'язане з основним конфліктом, через який розкривається ідея п'єси.

Працюючи над комедією Грибоєдова «Лихо через розум», Немирович-Данченко говорив, що там не виникне суперечок: «зерно п'єси – зіткнення Чацького з Фамусовим і його прихильниками, а ідея п'єси, тут двох думок не може бути, – це зіткнення вільного яскравого розуму з глибокою відсталістю».

«Ідея п'єси, її соціальний стрижень, її «зерно» і основний конфлікт – все це разом взяте повинно бути не лише осмислене режисером, але і виражене в конкретно-образній формі».

«Зерно» вистави – термін, який належить Немировичу-Данченку, однак і у Костянтина Сергійовича є чудові слова про цей елемент. Ми читаємо в його блокноті: «Що таке зерно почуття? Це душевна типовість, характерність внутрішнього образу. Іншими словами – це афективна згадка знайомого душевного стану, що гармоніює з душевним станом дійової особи. Це аналогічний з роллю душевний стан».

Що стосується зерна характеру, то тут варто послухати людину, яка працювала з Володимиром Івановичем. М. Й. Кнебель свідчить: «Наполегливо вимагаючи, щоб актори знаходили таке зерно, яке стосувалося б усієї ролі, Володимир Іванович не тільки не гальмував особистої ініціативи, фантазії виконавців, а навпаки, створював належні умови для їхнього злету.

Він порівнював зерно з тією ікринкою, з якої виростає риба. Він бачив у ньому лише ембріон людського характеру і ніколи не стримував його розвиток.

Зерно Нещасливцева – натхненність. На цій основі, як сподівався Володимир Іванович, повинен був виникнути у виставі людський характер, жива людина, і людина ця могла бути наївною і чистою серцем, безкорисною і чутливою до людського горя, безпомічною у своїх ідеалах. У цього персонажа могло бути ще багато рис і рисочок, але він повинен бути просякнутий наче соком, освітлений, наче смолоскипом, головною рисою Нещасливцева – натхненністю».

Зваживши на цю вказівку видатного театрального педагога, можна затямити собі, що зерно сценічної ролі має бути головна, основоположна і непохитна риса характеру персонажа.

6. Другий план

В засвоєнні акторської майстерності молодими фахівцями сцени крім основоположних питань мистецької техніки і методу, бувають питання наче більш вузькі, специфічні, але такі, що мають велику вагу у становленні театрального спеціаліста.

Одним з таких мало розроблених проблем є питання «другого плану». Немирович-Данченко настільки вважав це питання важливим, що казав: «Я актора, який не володіє другим планом, не візьму до театру, навіть якщо він має хороші інші фахові риси».

Опанування «другим планом» доконче потрібно акторам психологічного театру. Це внутрішній духовний «багаж» сценічного персонажа, який він нагромаджує під час розвитку дії. Він складається зі всієї сукупності життєвих вражень дійової особи, зі всіх обставин її особистої долі й обіймає собою всі відтінки її відчуттів та сприймання, думок і почуттів. Наявність добре розробленого другого плану уточнює й робить яскравими всі реакції героїв на ті події, що відбуваються у виставі, освітлює мотиви поведінки персонажа, наснажує глибоким смислом усі сказані ним слова.

Другий план, як відображення внутрішнього світу людини, бере свій початок у невичерпному багатстві життєвих стимулів. Тут і біографія героя, і його світосприймання, і соціальне становище, і характер епохи, і течія дня, і фізичне сприймання, і внутрішня боротьба, і душевне потрясіння, і багато чого іншого. Усе це повинно бути актором нагромаджено, закріплено, однак не для того, щоб демонструвати глядачеві. Глядач постійно повинен відчувати складність внутрішнього життя сценічного героя.

7. Внутрішній монолог

Питання внутрішнього монологу актора всебічно вивчено В. Немировичем-Данченком.

Він відштовхувався від думки, що людина в житті ніколи не обмежується у спілкуванні тільки тими словами, які говорить вголос. Та людина, яка мовчить, може також говорити цим мовчанням, може сперечатися, переконувати, доводити щось комусь або самому собі. Людина не може існувати без потоку думок, які протікають у її свідомості.

Великі письменники тільки те й роблять, що утаємничують нас у приховані думки своїх героїв, які приводять їх до певних рішень, певної поведінки. Внутрішній монолог вони використовують як засіб розкриття внутрішньої сутності людини.

«Немирович-Данченко завжди вимагав від актора, – пише М.Кнебель, – вміння оволодівати внутрішнім монологом. Він не гірше за письменників бачив зв'язок внутрішньої мови зі всім ходом душевного і фізичного життя героя.

Він чітко усвідомлював, що момент опанування ходом думок образу – це і є по суті процес злиття актора з роллю. Через це він розмежовував мету і шлях здійснення цього процесу. Згадуючи все, що говорив Володимир Іванович стосовно внутрішнього монологу, доходимо до висновку, що у постановці самої проблеми є відтінки: він з різною метою використовував це поняття на різних стадіях репетиційного процесу.

Він пропонував акторам наговорювати собі монологи, які розкривають суть, зерно образу. Актор таким чином захоплює поступово свою уяву і зближується з далеким ще до нього характером – засвоює думки, дії, почуття образу, створеного автором. Актор зближується з другим планом образу. Обов'язковою умовою було, щоб ці монологи актор говорив від імені дійової особи і лише в першій, а не третій особі. «Я, Глоба, повинен іти в розвідку, я маю зробити все так, щоб мені повірили»... і т. п. Працюючи з Хмельовим над роллю Тузенбаха («Три сестри», друга постановка), він говорив: «Не знаю, як ви працюєте; мій шлях такий: я починаю говорити собі монолог. Не так, що ніби від імені Тузенбаха, а саме я говорю: Я, можливо, знайду свою смерть... Нарешті я дожив до того, що їду на завод по справжньому працювати, вона погодилася бути моєю дружиною... вона мене не любить (це також дуже важливо)»...

Все це зважувати, перебирати дуже тонко, дуже багато, цілу ніч не

спав все думав... Він каже: «Скажи мені щось таке»... а сам думає: «Мене можливо вб'ють»...

Кінець цього монологу, підказаного Володимиром Івановичем, говорить вже про іншу властивість, про інше призначення цього прийому. Одна справа – коли виконавець наговорює собі внутрішні монологи для того, щоб краще осягнути індивідуальні таємні думки героя, інше – коли він вже добрався до тих думок та переживань, опанував їх, і тепер вільно і природно діє в образі, думаючи так як його герой і розділяючи почуття того героя.

Немирович-Данченко вважав, що актор, який вже «злився» з образом, повинен вільно імпровізувати «внутрішні тексти».

Ці невимовлені слова і репліки проносяться у голові героя і коли він мовчить, і коли він слухає, як говорять інші, і коли він щось їм відповідає. Це вже думає не Хмельов, намагаючись поставити себе у обставини життя образу, це думає Тузенбах, індивід, який реально існує у виставі, володіючи багатогранністю своїх людських рис.

Володимир Іванович не міг терпіти порожніх пауз на сцені, він вимагав, щоб саме мовчання актора мало глибокий зміст. Мовчазна роль з обмеженим текстом лише тоді буде зіграна повновартісно, якщо актор володіє потоком думок героя, якщо його внутрішні монологи природно і вільно виливаються із суті його характеру. Тільки тоді він зможе «заразити» глядача певним баченням, коли він сам бачить те, про що говорить.

8. Фізичне самопочуття

Режисер Немирович-Данченко дуже уважно ставився до розробленого режисером Станіславським «методу фізичних дій».

Він говорив, що їх обох зараз захопила одна проблема – проблема єдності психічного і фізичного у житті сценічного образу.

Домагаючись цієї єдності, Володимир Іванович терпляче виховував у акторові вміння знаходити зв'язок і взаємозалежність духовного життя героя та його фізичного буття, створювати фізичну лінію ролі, користуватися фізичною характеристикою образа для того, щоб більш глибоко виявити його людську властивість.

Реалістична література вміє показувати, як відображаються переживання людини у її фізичному самопочутті («Палата № 6» Чехова), в тому, як відчуває вона себе в оточуючому її світі.

Немирович-Данченко відмінно умів точно визначити фізичне са-

мопочуття персонажа. Він був надзвичайно прискіпливий і суворий, вимагаючи від актора органіки цього самопочуття. М. Кнебель згадує: «Пам'ятаю, як він без кінця вимагав, від Хмельова – Тузенбаха повторювати його вихід у другій дії «Трьох сестер»: «Вірно, – казав він, – що ви довго чекали Ірину біля телеграфу, руки у вас промерзли і ноги також, але снігу, від якого у вас мокрі очі, обличчя не відчуває. Ось зараз краще, на лиці краплі мокрого снігу розтанули. Давайте ще раз».

Однак «фізичне самопочуття» не обмежується лише відчуттям природних явищ – холоду, дощу, вітру, спеки тощо, його треба розуміти значно ширше – психофізично.

Згадаємо ще раз, що говорив Немирович-Данченко артистці Степановій, яка грала Наталі у п'єсі «Останні дні»: «У вас дуже багато усмішки, багато любовної радості. Звідки такий любовний екстаз? Хіба задумано, що вона захоплена таким сильним любовним екстазом. В історичному уявленні Наталі такою не була. Вона схвильована і їй трохи страшно»...

Працюючи над виставою «Три сестри», Володимир Іванович приділяв проблемі фізичного самопочуття особливу увагу.

Необхідно знайти вірне самопочуття залежно від зерна та пропонованих обставин, залежно від авторського надзавдання. У Чехова проблема фізичного самопочуття можливо чи не найважливіше акторське становище... У першій дії треба відчути самопочуття іменин... У другій дії – масляна, веселість, всі випили, у третьому – знемога після пожежі, безсонної ночі, самопочуття світанку.

Однак збагнути фізичне самопочуття це ще не значить здійснити його. Треба в нього так вжитися, щоб воно дало ряд нових барв у виконавців. Треба використати цілий ряд вправ, треба погодити все зі своєю власною природою. Знайдене вірно самопочуття може приносити чудодійні результати.

Немирович-Данченко тому так дорожив цим елементом внутрішньої техніки, бо бачив у ньому ключ до акторської емоції, до тих «особливих нервів», які роблять мистецтво заражальним, здатним хвилювати людські серця.

9. Куди спрямований ваш темперамент?

Немирович-Данченко не визнавав у театральному мистецтві холодно-розумовий та сентиментально-солодкуватий підхід, він навіть

у спеціальній термінології шукав образного живого визначення. Так появилося «зерно», яке увібрало в себе весь сенс творчої роботи над виставою і в чомусь відповідало «надзавданню» Станіславського, так поруч з «наскрізною дією» визначилося питання – «куди спрямований ваш темперамент?» Відповідаючи на це запитання, актор не тільки повинен був з'ясувати чого він хоче, а й спрямувати на досягнення своєї мети весь свій артистичний темперамент, зажити прагненнями свого героя, послати ці прагнення своїм нервам. Він вимагав від виконавця ролі гарячих почуттів і повноти пристрасті. Майбутній образ, створений актором, мав бути синтетичним. А це значить, що в такому образі отримували єдність усі елементи ролі: її соціальна основа, життєва правда та зовнішня театральність, тобто цікава форма вираження. Але фундаментом образу має бути фізичне самопочуття, тлумачене дуже широко.

Під час роботи з Хмельовим над роллю Тузенбаха, він говорив так: «Перше – самопочуття. Воно вам зрозуміле? Самопочуття – і військовий, і закоханий. Друге – куди спрямований темперамент? Я маю на увазі лінію поведінки, треба щоб вона була на щось спрямована. Весь основний об'єкт – Ірина. Я можу вести розмову з іншими людьми, але увесь час у мене на думці: а де вона, а куди вона пішла? А в якому вона настрої? Третє – темп. Це напевно залежить від режисерського плану. І при цьому ще й якийсь там нерв – що дуже важливо – чим можна себе уберегти від занепадницького настрою»...

Немирович-Данченко ніколи не працював «холодним» способом і вимагав цього від своїх акторів. Захоплений роллю актор повинен жити на сцені думками і почуттями свого героя.

V. РЕЖИСУРА В. Є. МЕЙЄРХОЛЬДА

Видатний майстер режисури Всеволод Емільович Мейєрхольд (1874–1940) належить до числа найбільш талановитих митців російського та світового театрального мистецтва. Його творчі ідеї, невтомні шукання нових театральних форм, нарешті його творчі знахідки багато у чому стали ґрунтом розвитку театральної режисури у XX столітті.

Підвищена зацікавленість його творчістю пояснюється яскравістю та своєрідністю його таланту. Мейєрхольд, як ніхто інший, мав постійну властивість ламати та порушувати раз винайдені та встановлені творчі вирішення, знахідки. Він був творчим генератором нових сценічних прочитань відомих драматичних творів, нових сценічних вирішень вистав.

Сприймання його постановок було дуже різноманітним, іноді діаметрально протилежним. Все це ставило творчість Мейєрхольда в центр різноманітних тенденцій у театрі, приваблювало до нього загострену увагу. Пізніше, після його смерті, особливу увагу до його творчості в усьому театральному світі викликала і його трагічна особиста доля.

В. Е. Мейєрхольд народився в Пензі 10 лютого 1874 року в родині підприємця, зрусифікованого німця. Після закінчення пензенської гімназії у 1895 році вступив на юридичний факультет Московського університету. Влітку 1896 та 1987 р. грав у пензенському народному театрі. У 1896 році вступив на 2 курс драматичного класу Московського філармонічного училища, яким керував В. І. Немирович-Данченко. Після закінчення училища був запрошений працювати актором у новоорганізованому Московському загальнодоступному художньому театрі, де працював з 1898 р. по 1902 р. Роботу в театрі Мейєрхольд розцінював не як вузькопрофесійне самовизначення, а як служіння громадським ідеалам.

В МХТ Мейєрхольд зіграв вісімнадцять ролей. На першій виставі МХТ «Цар Федір Іоаннович» О. Толстого, він грав Василя Шуйського, в «Смерті Іоанна Грозного», в чергу з самим К. С. Станіславським – Грозного; найбільш вагомі його чеховські персонажі – Треплєв («Чайка») та Тузенбах («Три сестри»); цікаві були його гострохарактерні натури – Мальволіо («Дванадцята ніч» Шекспіра) та принц Арагонський у «Венеціанському купці», а також образи своїх сучасників – Йоганнеса Фокерата у «Самотніх» Г. Гауптмана та Петра в «Міщанах» М. Горького.

В деяких ролях у Мейєрхольда вже тоді проявилася схильність до гострохарактерного, а іноді і до гротескного малюнку. За гротескне виконання ролі принца Арагонського він отримав похвалу К. С. Станіславського. В акторській роботі Мейєрхольда того періоду виділялася також роль Йоганеса Фокерата, трагічно самотнього інтелігента, який безрезультатно борсається в колі соціальних проблем. Новаторство роботи Станіславського в той час дуже захоплювало молодого актора Мейєрхольда. Свою пошану до К. С. Станіславського він проніс через усе життя, не зважаючи на пізніші розходження. У листі, позначеному датою 28 червня 1898 року, Мейєрхольд повідомляє: «...Я потрапив до Академії драматичного мистецтва. Стільки цікавого, оригінального, стільки нового, розумного. Алексєєв не талановитий, ні. Він геніальний режисер-учитель. Яка багата ерудиція, яка фантазія».

Як же так сталося, що цей же актор вже у 1902 році опинився з групою своїх товаришів у місті Херсоні, де створив театр під назвою «Товариство нової драми», репертуар і метод роботи якого був цілковитою копією творчої роботи МХТ?

З самого початку Мейєрхольд не поривав з принципами роботи Станіславського, в нього було лише бажання більш ефективно використовувати театр у громадському плані. Про це свідчить його лист А. П. Чехову, в якому він розповідає про демонстрацію глядачів, що відбулася на одній з вистав п'єси Ібсена «Доктор Штокман» під час гастролей МХТ в Петербурзі. Лист був написаний 18 квітня 1901 року. В ньому молодий ще актор заявляв: «Мені хочеться пломеніти духом свого часу. Мені хочеться, щоби всі служителі сцени прийшли до усвідомлення своєї великої місії. Мене хвилюють мої товариші, які не бажають піднятися вище своїх кастових вузьких інтересів, чужих інтересам громадськості. Так, театр може зіграти величезну роль у перебудові всього існуючого!».

Однак, у мистецтві в той час найбільш новим і лаконічним напрямом, що об'єднував усі канони і натуралістичного, і реалістичного мистецтва був символізм – творіння Малларме і Метерлінка. Європою вже гастролював перший символістський режисер з трупою однодумців – О. М. Люньє-По. У молодого керівника нового театру все більше і більше виникає захоплення символістським репертуаром. На сцені «Товариства молодого театру» поруч з п'єсами Чехова і Горького починають появлятися п'єси М. Метерлінка і С. Пшибишевського. Режисер намагається розгадати таїну символістської драматургії, відшукати для

неї постановочний ключ. Станіславський також не пройшов мимо нового напряму, він створює нову театральну студію на вулиці Поварській і пропонує Мейєрхольдові поставити в ній перші вистави.

Мейєрхольд наполегливо працював над двома виставами символістського характеру – «Смерть Тентажіля» М. Метерлінка та «Шлюк і Яу» Г. Гауптмана. Станіславський прихильно ставився до пошуків Мейєрхольда, вважаючи, що це «новизна використання живописного і музичного оформлення вистави, перспективи широкого і цілісного використання синтетичної природи театрального мистецтва, йому були близькі пошуки подолання сценічних форм, обмежених рамками побутової правдоподібності, пошуки, пов'язані з виходом за межі цих форм».

Станіславський писав: «сила нового мистецтва в комбінації, у сполученні барв, ліній, музичних нот, у співзвучності слів. Вони створюють загальний настрій, який заражає глядача незалежно від його свідомості. Вони спонукають самого глядача творити своєю власною уявою».

І все ж таки, поважаючи досвід Мейєрхольда в пошуках нових форм мистецтва, Станіславський не відважився відкрити новостворену студію на Поварській, він вважав, що це може бути «небезпечним для самої ідеї, заради якої створювалася студія, тому що погано показати ідею – значить убити її».

Можливо також, що тут відіграла роль і та суспільна ситуація, яка склалася в той час. Адже в Москві вже велися бої, почалася революція 1905 року. Тільки В. Брюсов в журналі «Весы» за місяць січень 1906 року підтримав досвід студії на Поварській, заявляючи, що «це була смілива спроба прийняти сценічну умовність за принцип театрального мистецтва».

Характеризуючи роботу Мейєрхольда в студії на Поварській, з відстані часу можна сказати, що він перший в Росії висунув програму умовно-естетичного театру, пов'язану з поетикою символізму. Він вважав, що мистецтво театру має розвиватися на ґрунті стилізації, бути підпорядкованим живописно-декораційному та музичному началу.

Після невдачі в Москві, Мейєрхольд повертається в театр «Товариства нової драми», проводить успішні гастролі цього театру у Тифлісі та Полтаві, ставить в ньому п'єси Ібсена, Гауптмана, Горького та проводить переговори з Вірою Федорівною Комісаржевською про роботу в її театрі. Комісаржевська прагнула обновити роботу свого театру і тому ці переговори увінчалися успіхом. Артистка давала режисерові повну

свободу дії, лише з одною умовою – в кожній поставленій Мейєрхольдом п'єсі головна роль мала належати їй. Мейєрхольд дотримувався цього принципу, але особливого успіху не міг досягти. Комісаржевській удалася лише одна роль сестри Беатриси в однойменній п'єсі М. Метерлінка. Справа в тому, що режисер в цей час захоплювався т. зв. «нерухомим театром», вибудовував на сцені мізансцени-барельєфи, через це в нього виник конфлікт з впливовою групою традиціоналістів у театрі. Ні «Гедда Габлер» Ібсена, ні «Вічна казка» Пшибишевського не покорили глядача. Був, звичайно, значний успіх при постановці «Балаганчика» О. Блока, однак Комісаржевська у цій виставі зайнятою не була.

«Балаганчик» за своїм стилем і прийомами був зовсім не схожим з усіма тими виставами, які Мейєрхольд поставив у театрі Комісаржевської. Умовність як новий принцип творчості був застосований і тут, тільки ще більш гостро і виразно. Однак, тут ця умовність була застосована у новій якості, яка давала особливе забарвлення усій виставі. Джерелом цього була сама п'єса Блока. Мейєрхольд навіть підкреслював цю обставину: «Першим поштовхом, який визначив шлях мого мистецтва, дала мені видумка планів до чудового «Балаганчика» О. Блока. Тут перед нами чітко виступає рідкісна творча єдність режисера і автора». Блок назвав постановку «Балаганчика» ідеальною.

У цій постановці режисер Мейєрхольд вперше виразив концепцію театрального гротеску, яка потім переросла і в теоретичному і практичному розумінні в програму т. зв. «театрального традиціоналізму».

В статті «Балаган» Мейєрхольд так писав, враховуючи досвід Блока: «Гротеск буває не лише комічним... а й трагічним, таким, яким ми бачимо його в рисунках Гойї, в страшних оповіданнях Едгара По і, звісно, головним чином у Е. Т. А. Гофмана. Блок у своїх ліричних драмах пішов шляхом гротеску в дусі цих майстрів».

Мейєрхольд визначав жанр «Балаганчика» як «містичну сатиру». В постановці був талановито знайдений контрапункт між трагічним і комедійно-буфонним началом, між ліричною схвильованістю та іронією: режисер-експериментатор, він ішов дорогою подолання побуту в побуті. Образ «Балаганчика», і п'єси, і вистави, ще не виходив на простір значних суспільних проблем. «Але вони несли в собі тугу за живою дійсністю, незадоволеність замкнутістю у зачарованому колі вульгарності і метафізики. Сама невловима, тривожна дієвість всього того, що відкрилося глядачеві у причудливому, фантасмогоричному «Балаганчикові», розривала пелену споглядальності»...

Роль П'єро грав сам Мейєрхольд. Він створив образ трагічної глибини. Він був переповнений внутрішнім болем, гірким почуттям самотності. Мейєрхольд у час створення «Балаганчика» особливо гостро відчував «кошмар різних випадковостей», «маріонетковість» життєвої повсякденності.

Ставлячи п'єсу О. Блока, Мейєрхольд з умислом оголив всю механіку сценічної дії. Художник Микола Сапунов побудував на сцені другу сцену «маленького театру», яка мала свою сцену, свою завісу, свою суфлерську будку, свої лаштунки і падуги, свої колісники. Верхня частина цього театрику була неприкритою і глядач бачив всю механіку підйомників. Ці особливості форми вистави були тісно пов'язані з її основним смислом.

У статті «Балаган» (1912 р.) Мейєрхольд підкреслював: «Основне в гротескові це постійне прагнення митця вивести глядача з тільки що осягнутого ним плану в інший, якого глядач аж ніяк не очікував». Мейєрхольд тут же зауважує, що гротеск поглиблює побут до тої межі, коли він перестає становити собою лише натуральне.

Стаття «Балаган» висуває суб'єктивний постулат, якого дотримувався Мейєрхольд у дореволюційний період.

«Перш за все, моє я, це моє своєрідне ставлення до світу. І все, що я беру як матеріал до свого мистецтва, має бути відповідним не правді дійсності, а правді мого капризу».

Ця мейєрхольдівська «правда» проявляється і у виставах Александринського театру, де він починає працювати після розриву з театром Комісаржевської. У 1908 році директор Імператорських театрів В. Теляковський запрошує Мейєрхольда на роботу аж у два петербурзькі театри – Александринський і Маріїнський.

Перша вистава, яку поставив Мейєрхольд у Александринському театрі, – «Біля воріт царства» Кнута Гамсуна – повністю провалилася. Режисер не зумів знайти спільної мови з акторським складом цього театру, до того ж він забрав собі і головну роль Карено, на яку сподівалися певні головні актори театру.

Не вдалася також і друга вистава – «Блазень Тантрис» Е. Хардта. Однак, восени того ж 1909 року Мейєрхольд домагається значного успіху в Маріїнському театрі постановкою «Трістана і Ізольди» Вагнера. Ця вистава стала важливою віхою в творчості режисера. Він застосував, перш за все, вражаюче образно-просторове вирішення. Шукаючи належний відповідник вагнерівській музиці, він вдало поєднав горизон-

тальні плани художника Аппіа з вертикальними побудовами Креґа. Таким способом він домігся необхідної пластичної виразності акторів.

Однак найважливішим досягненням Мейєрхольда у цій виставі було нове відчуття стилю вистави, відчуття її історичної конкретності.

Студія на Бородинській вулиці існувала до 1917 року. Основною дисципліною там був сценічний рух, класом якого керував Мейєрхольд. Рух та пантоміма утверджувалися тут як основа театрального мистецтва. 7 квітня 1914 року в залі Тенішевського училища були показані дві одноактівки О. Блока – «Незнайомка» та «Балаганчик». Вони були поставлені в стилі грубого простонародного видовища. В лютому 1915 року студія показала підсумок своєї роботи. В програмі були інтермедії, пантоміми, етюди, клоунади і т.п. В студії були закладені принципи, які потім визначили систему Мейєрхольда: «біомеханіка», «гра з речами», «майстерність мізансцени» та ін.

Коли почалася влітку 1914 року війна, всю Росію охопила піднесена патріотичність. Піддався цьому піднесенню і Мейєрхольд. Він дуже швидко поставив у суворівському Малому театрі «Мадемуазель Фіфі» за Мопассаном. В Маріїнському театрі поставив концерт-апофеоз «Товариство держав», а в Александринському – «Стійкого принца» Кальдерона. За цією постановкою, також дуже швидко, була поставлена вистава «Пігмаліон» для актриси Малого театру, К. Рощиної-Інсарової, яка була викликана з Москви для виконання ролі Катерини в «Грозі» О.Островського. Прем'єра цієї вистави відбулася 9 січня 1916 року. І режисер, і художник Головін ставилися до Островського, як до поета, що зачепив струни трагедії російського життя.

Однак, найважливішою і найдосконалішою постановкою режисера Мейєрхольда у дореволюційний період творчості була вистава «Маскарад» Лермонтова, прем'єра якої відбулася 25 лютого 1917 – за один день до початку Лютневої революції. Мейєрхольд ставив її більше п'яти років.

Це була єдина вистава Александринського театру, яка продовжувала своє творче життя протягом чверті століття. Її поновлювали у 1923 році, у 1932-му та, навіть, тоді, коли її автора вже не було в житті і прізвище його не значилося ні в афішах, ні в програмках (у 1942 році вистава була зіграна в концертному виконанні в Новосибірську, куди був евакуйований Ленінградський академічний театр ім. О. С. Пушкіна). Незмінним виконавцем ролі Арбеніна був Ю. М. Юр'єв.

«Маскарад» ніс у собі більш вагоме прозріння, ніж усі дореволюційні вистави майстра.

Високий мистецький зміст цієї постановки давав можливість цікавитися нею все новим й новим поколінням людей. Ставлячи цю драму Лермонтова, Мейєрхольд намагався проникнути в сенс романтизму XIX століття. Особливе значення для нього мала постать Невідомого. Невідомий був для нього символом тих таємних сил, які призводять до загибелі Арбеніна. Сам Мейєрхольд у своїх нотатках так характеризує цю постать: «Невідомий – це завжди маска і Невідомим він названий тому, що це вічна таємнича маска».

«Використовуючи маску як спеціальний знак, Мейєрхольд надавав їй значення універсального засобу, за допомогою якого тільки й можна було вловити щось вічне... Подібні мотиви були відчутні вже у першій постановці «Балаганчика», однак тут, у «Маскараді», вони стали більш зашифрованими, а на перший план виплив живий, можна сказати, реально-історичний, соціальний зміст.

Таємнича маска Невідомого зовсім не затуляла глядачеві цілком конкретний і зовсім не ірраціональний зміст, який таївся за нею».

В нотатках Мейєрхольда подана розгадка колізій Лермонтовської драми, він пише: «Треба пам'ятати, що Лермонтов хотів написати різку критику на сучасні йому звичаї. Необхідно, слідкуючи за драмою ревності, весь час бачити ту канву, по якій розшиті мережива драми Арбеніна і Ніни.

Невідомий – найманий убивця. Вищі сфери суспільства найняли його, щоб помститися Арбеніну... Смерть Пушкіна, смерть Лермонтова– варто згадати злі наміри вищого світу тридцятих років, – дві смерті, – кращі докази, щоб зрозуміти значимість і загадковість постаті Невідомого».

Постановка «Маскараду» планувалася до століття від дня народження М. Ю. Лермонтова (03.10.1814 р.). Однак ці плани весь час порушувалися, бо ні Мейєрхольд, ні Головін не відмовлялися від грандіозного задуму вистави.

Головін працював з великим захопленням. Він створив для «Маскараду» чотири тисячі ескізів. Мейєрхольда турбувало призначення на роль Ніни актриси Коваленської, не задовольняла його музика Кузьміна. Коваленську замінила спочатку Стравінська, а потім Рощина-Інсарова, Глазунов написав хорошу музику. Робота над виставою проводилася з систематичною наполегливістю. Було багато складних вирішень, вишукувалися все нові і нові грані вистави.

Творчі проблеми виникли вже на самому початкові роботи над ви-

ставою; наприклад – як трактувати образ Арбеніна? Мейєрхольд мав два підходи до цього питання.

Перший: Лермонтов мав намір написати комедію на зразок «Лиха через розум» О. Грибоєдова. В «Маскараді» прозвучить сатиричне забарвлення. Арбеніна автор бачив своїм Чацьким.

Другий: Печорінство в Арбеніні. Автобіографічна риса Лермонтова в образі Печоріна. Отже: Лермонтов – Печорін – Арбенін.

Перемогло найбільш близьке до істини трактування ролі.

Над роллю Невідомого чудово працював В. Далматов, на жаль, він помер ще задовго до прем'єри. Рощина-Інсарова була актрисою дуже складної нервової структури, у неї були перепади у виконанні ролі Ніни.

Що стосується образно-просторового вирішення вистави, то тут режисер і художник були тісно з'єднані єдиним задумом. Їм, перш за все, захотілося об'єднати сцену і зал в одну стильову систему монументальності і багатства декору самого великодержавницького стилю Миколаївської епохи. Особливо пишно був декорований просценіум. У вигляді півкола він був висунутий над оркестром у зал для глядачів майже до першого ряду крісел. Праворуч та ліворуч від просценіуму вели сходи до оркестрової ями, оточені красивою балюстрадою, за сходами були розміщені два великих дзеркала, що відображали зал для глядачів і море електричних вогнів. Поруч з дзеркалами поставлено було двоє двостулкових дверей, відповідно декорованих. Уся ця незмінна, величава, симетрична обстановка була винесена вперед і контрастувала з асиметричними побудовами, що відкривалися у глибині сцени. Сцена мала аж п'ять різноманітних завіс. Це були шедеври мальовничих форм. Вони створювали хитливість, змінювальність сценічної пишності і одночасно давали можливість режисерові висувати на перший план важливі сцени.

Мейєрхольд поділив драму Лермонтова на 10 картин. Лише дві з них – маскарад (друга картина) та бал (восьма картина) охоплювали весь простір сцени, всі інші були малофігурними, лаконічними, не вимагали великого простору. Зате в картинах маскараду і балу мейєрхольдівські масові композиції вражали своєю барвистістю, темпоритмічністю, причудливою і нервозною динамікою.

На сцені актори не користувалися жодними справжніми речами. Вважалося, що справжні речі на сцені виглядають фальшивими.

Виставу було названо «оперою без музики». Мейєрхольд знав ме-

тоди створення такої партитури дії у драмі, яка у відношенні точності не була б гіршою, ніж партитура музичного твору. Режисер знаходив для цього точний пластичний еквівалент. Кожну сцену можна було прочитувати і без слів. Заданий режисером малюнок диктував збереження ритму вірша. Раніше передбачені переміщення в просторі сцени, обов'язкова зміна видів партитури передбачала таємничий знак – «точку», яка попереджала наступний емоційний рух.

Конкретні форми тут можуть бути різними, наприклад, «кинув на рояль рукавички» – точка, «відкинувся в кріслі» – точка.

Ці точки могли бути більш або менш помітними для глядача, не в цьому суть, суть в тому, що пропустити «точку» актор не мав права, а вся пластична система пунктуації підпорядковувалася режисерові, тому ритмові і емоційній насназі, яку він встановлював.

Свобода актора полягала у підпорядкованості себе партитурі сцени.

Свобода актора полягала і в тому, щоб в межах цієї партитури збагатити її своїми власними відтінками.

«Маскарад» – вистава підсумкова для Мейєрхольда. «Маска означала тут обманність, двозначність буття, хамелеонство, нерозгаданість усіх і кожного. Образ маскараду прочитувався як образ примарності, фантомності життя.

В «Балаганчикові» примарними були бачення поета. У «Маскараді» примарною виявляється вже сама реальність, а погляд на неї режисерапоета був безпощадний і тверезий.

Монументальна державність миколаївської епохи стала наближеною до краю безодні».

В 1917 році Мейєрхольд ще встиг поставити одну за одною три п'єси О. В. Сухово-Кобиліна: «Весілля Кречинського», «Діло» та «Смерть Тарєлкіна».

У травні 1918 року в Маріїнському театрі випустив оперу Стравінського «Соловей» та в Александринському 7 жовтня, до першої річниці революції, «Містерію-буфф» В. Маяковського.

Режисура В. Мейєрхольда в радянський період

Мейєрхольд був першим радянським режисером, який поставив першу п'єсу радянського автора – «Містерію – буфф» В. Маяковського. Це сталося ще у Петрограді у 1918 році. Пізніше Мейєрхольд опинився якимось чином у Криму, а ще пізніше потрапив у полон до білогвар-

дійців у Новоріченську на Кубані. Як тільки Кубань звільнили від білогвардійців, нарком освіти А. Луначарський покликав Мейєрхольда в Москву.

Восени 1920 року московські газети повідомили, що режисер В. Е. Мейєрхольд прибув до Москви і був призначений завідувачем театрального відділення Наркомоса (ТЕО). Новий службовець уряду завзято взявся за справу перебудови всієї театральної діяльності. Цю свою роботу він проголосив «Театральним Жовтнем». У день трирічча жовтневої революції в Москві відкрився Театр РРФСР 1-й. Тут була представлена п'єса бельгійського драматурга Верхарна «Зорі» у переробці та постановці В. Мейєрхольда та В. Бебутова. Вистава відбувалася у приміщенні театру Зон (на цьому місці тепер стоїть Колонний зал ім. П. Чайковського). П'єса була співзвучна тому, що недавно відбулося в Росії. Війна перетворювалася в народне повстання, в братання солдатів ворогуючих сторін, які спрямовували свої сили проти нового ворога. Мейєрхольд оголив сценічну частину, показав глядачам цегляні стіни. Рампу викинув. Сцену поєднав з глядацьким залом. Це мало символізувати єдність народу і театрального мистецтва. Вистава мала великий успіх у нового глядача. Її називали «Чайкою» Мейєрхольда. Спектакль мав і своїх противників. Б. Фердинандов назвав його «концентраційним табором для акторів». Робітники та солдати не завжди розуміли, що відбувалося на сцені. Найвищою радістю на цій виставі було повідомлення про взяття Перекопа Червоною армією.

Першого травня 1921 року в цьому театрі була поставлена нова редакція «Містерії – буфф» Маяковського. На сцені була вибудована півсферична декорація, яка поєднувалася місточками з залом для глядачів. Мейєрхольд вибудовував тут дію за принципом «монтажу атракціонів». Це був спектакль-огляд, в якому діяла маса учасників. Вони були поділені на «чистих» і «нечистих» «Нечистих» зодягли у темний одяг-спецівку, яка потім набрала значного театрального розповсюдження у виставах так званої «Синьої блузи». Тут цей одяг був застосований вперше. С. Марголін називав це дійство «спектаклем максимальної театральної надмірності». Мейєрхольда критика його діяльності не дошкуляла, він робив свою справу з великим ентузіазмом. Однак у вересні 1921 року вистави Театру РСФСР 1-го припинилися. У Мейєрхольда в цей час з'явилася вагома думка про використання конструктивіського вирішення вистави. Ця думка виникла у нього після того, як він восени 1921 року відвідав виставку художників-конструктивістів, яка назни-

валася «5х5=25» (участь брали 5 художників: О. Радченко, Л. Попова, брати В. і Г. Стейнберги і К. Медунський і кожен з них представив по 5 робіт). В майстернях конструктивістів принципово відкидалося всяке мистецтво, вони прагнули надати найбільшу цілеспрямованість довкіллю, хотіли так переробити житлові будинки, заводи, вулиці, майдани, щоб людська діяльність відбувалася у найбільш відповідних умовах. Технічний, інженерний підхід вони визнавали, як буржуазне, беззмістовне поняття краси. Однак, через відсутність фондів у радянській індустрії та архітектурі початку 20-х років, конструктивізм заявив про себе головним чином деклараціями. Реально він прижився тільки на сцені. В театрі ідеї конструктивістів втілювалися з допомогою звичайних дощок та цвяхів. Така практика вносила повну відмову від художнього вимислу. Любов Попова перша погодилася використати принципи конструктивізму у роботі з Мейєрхольдом.

Через два місяці після громового успіху вахтангівської «Принцеси Турандот», 25 квітня 1922 року Мейєрхольд показав москвичам виставу «Великодушний рогоносець» Ф. Кромелінка – перший, якщо не єдиний спектакль, у якому були реалізовані ідеї конструктивізму. Попова відкинула все «непотрібне» в оформленні, залишила лише двері, східці, вікна, майданчики на сходах, і з цих елементів склалася сценічна конструкція. Виникла потреба в конструкції, яка могла б рухатись. На декорації було розміщено три колеса, а нагорі, щось подібне до вітряка. В цій виставі художник був вигнаний з театру, на його місце прийшов інженер-конструктор. На цій конструкції актори зодягнені в сурове полотно мали розігрувати дію, користуватися прийомами біомеханіки.

Мейєрхольд хотів вигнати зі сцени і ілюзорність, але цього не сталося. Принцип біомеханіки вже давно практикувався як тренінг, тут він використовувався актором в дії, актор мусив уміти керувати своїм тілом.

У наступній виставі «Смерть Тарєлкіна» Сухово-Кобиліна Мейєрхольд розвивав успіх «Рогоносця», ідеї конструктивізму та біомеханіки. Лише підкреслений оптимізм попередньої вистави змінився трагічним фарсом. Ідея конструкції була доповнена елементами ілюзорності. Актори грали з рухомими речами, які ламалися та розвивалися, як у циркових номерах. Режисер В. Сахновський назвав цю виставу «жахливим цирком». Освітлювався лише передній план, а далі сцена була затемнена, фігури персонажів розмивалися у пітьмі. Глядач не сміявся на цій неймовірній комедії, він відчував «знущання смерті над людиною».

У тому ж 1923 році Мейєрхольд поставив у Театрі на Садовій виставу за п'єсою М. Мартіне в переробці С. Третякова під назвою «Земля дибом». Цей театр з 1923 року називався ТІМ (театр ім. Мейєрхольда). Крім роботи у своєму театрі Мейєрхольд ставив вистави ще й у Театрі Революції. Режисер мав намір в ТІМі експериментувати, шукати нові шляхи, а у Театрі Революції ставити випробувані вистави. «Земля дибом» – це був міцно скроєний агітаційний спектакль, поставлений у суто мітинговому плані.

Того ж 1923 року, 15 травня, у Театрі Революції Мейєрхольд поставив зовсім без особливих режисерських прийомів «Дохідне місце» О. Островського. Вистава не мала позитивних відгуків так званої лівої критики, спеціалісти називали її «спектакль без пороху», однак глядач його прийняв. Він довго тримався в репертуарі, поновлювався в і у 1926 році і у 1936 році. Успіх його наростав. Поступово виявилося, що постановка «без пороху» – режисерський шедевр Мейєрхольда.

15 червня 1924 року відбулася прем'єра політогляду «Д. Є». (Даєш Європу). Літературною основою вистави став монтаж двох романів – «Трест Д. Є». І. Еренбурга та «Тунель» Б. Келлермана. На заперечення І. Еренбурга щодо використання його роману Мейєрхольд відповідав грубо. Він тепер став використовувати «проработочний» тон. Основним структурним елементом постановки стали «рухомі стіни». Мейєрхольд твердив, що замість нерухомої, статичної конструкції тут використана динамічна конструкція оформлення.

Однак основному правилу конструктивізму «нічого не зображувати» – ця рухома декорація суперечила. У «Землі дибом» режисер використовував один екран, у виставі «Д. Є.» він встановив аж три екрани. На цих екранах проектувалися діапозитиви і кольорові написи. Середній екран виявляв стосунок режисера до того, що відбувається на сцені.

28 березня 1923 року Мейєрхольдові присвоєно народного артиста республіки. Це сталося ще до постановки «Доходного місця». Згодом виявилося, що і вибір п'єси був не випадковий, що вона викликала у глядачів багато асоціацій. Затаєною, прихованою темою вистави була тривога. Найбільшими акторськими здобутками вистави стали образи Полінькі (М. Бабанова) та Юсова (Д. Орлов). В цих образах найбільш яскраво виражалася ідея Мейєрхольда, в Юсові – погроза, в Полінькці – надія.

На початку 1924 року Мейєрхольд звернувся знову до творчості

Островського – він поставив комедію «Ліс». Постановка ця була своєрідним відгуком на лозунг Луначарського «Назад до Островського». Режисер хотів також прояснити питання: яке має бути ставлення нового театру до класичної спадщини? У цій виставі було порушено цілий ряд проблем театральної практики, головною з яких було питання роботи театру за принципом соціальної маски. Режисер поділив перш за все персонажів п'єси «на наших і не наших» на ґрунті класової характеристики. До «не наших» були зачислені поміщиця Гурмижська, її нахлібник Буланов, купець Восьмибратов, священик Милонов та інші класові фіґуранти; до «наших» належали перш за все молоді люди «принижені старим світом» – Аксюша та Петро, а також старі актори Нещасливцев та Щасливцев. В акторській грі застосовувався прийом народної маски, взятий з площадних вистав Середньовіччя. Головною рисою цієї маски була спрощена характеристика персонажа до однієї-двох дуже виразних і зрозумілих рис, де ефект впливу на глядача проходив не через складність душевного малюнку, а головним чином через виразний рух і сильний голос. Стосунки між персонажами були спрощені. Мейєрхольд застосовував тут «гру без відтінків». Усі подробиці побуту і психології, всі тонкощі емоційного чи раціонального виразу відкидалися. Соціальна маска відміняла у актора характер, індивідуальність, долю.

В роботі над текстом Мейєрхольд, на противагу чеховському «підтекстові», видумав новий метод, який він міг би назвати «контртекстом», але не назвав. Це була своєрідна суперечливість між словесною та фізичною тканиною поведінки актора. Наприклад ханжеську фразу сказану до Аксюші: «Погані нахили вкоріняються з дитинства», Гурмижська проголошувала йдучи спиною до глядача і нахабно крутячи спідницею»... – пише відомий критик Костянтин Рудницький у книжці «Мейєрхольд». Він повідомляє далі, що Мейєрхольд розвинув цей прийом у виставі «Вчитель Бубус», де він назвав його «передгрою». Він застосовував також прийом контртексту і пізніше у виставах «Ревізор», «Горе розумові», навіть (більш обережно) у виставах 30-х років – «Весілля Кречинського», «Тридцять три втрати свідомості».

Декорація вистави «Ліс» мала цілком статичний характер. Художник В. Федоров в цій статичності протиставляв два різні табори. Міст з лівого боку належав «бунтарям», ліворуч була воля, праворуч – неволя. Ліворуч була дорога, яка вела у висоти майбутнього, праворуч низина – це було все минуле і лиховісне.

Застосовуючи методи кіно, Мейєрхольд поділив п'єсу Островського на 33 епізоди, потім скоротив її до 26, а виставлялося лише 16 епізодів. Добра половина тексту пропала. Кінoприйомом він подавав і інформацію для глядача. На екрані з'являлися написи: «Дівчина з народу і дама світу», «Шахраюють і моляться», «Моляться і шахраюють», «Люди заважають!», «Люди, які мають владу». У виставі використовувалися несподівані кольорові деталі – гігантські кроки, кольорові гойдалки і перини тощо. Вистава мала громовий успіх. Режисер тут добре врахував потребу часу та характер тогочасного глядача. Критики називали виставу «прикладом змішаності примітивного натуралізму з найбільш вишуканою та найбільш абстрактною театральністю».

Вистава ця пройшла 1328 разів. Оцінюючи її успіх, Мейєрхольд сказав на диспуті: «Тут нема жодної таємниці творчості. Театр не користується магією та чаклунством. В театрі маємо лише одне: знання справжніх прийомів кращих театральних епох і... – тут він зробив велику паузу, а потім сказав з зовсім неприхованою іронією, – і уважне вивчення свого глядача. Треба брати до уваги зал для глядачів – це і є мистецтво режисера перш за все».

Іронія вимагала знищення одноплінійного зображення, роз'єднання його на контрастні частини.

Тенденція свідомого, навіть, навмисного порушення одноплановості зображення залишиться на совісті режисера. Мейєрхольд дійсно добре вмів використовувати час, рівень культури і смаку глядача, він досконало згадував і таємниці театру Шекспіра, і загадки комедії дель арте, і навіть успіх театру балагану. Він на кожну нову виставу добирав і винаходив перш за все нові прийоми, демонстрував своє режисерське вміння володіти залом для глядача.

Наступна вистава, поставлена в Театрі Революції, – «Озеро Люль» О. Файко підтвердила це. Вона була поставлена ще в листопаді 1923 року без особливого прицілу, але також мала небувалий успіх. Головним козирем постановочного вирішення у цій виставі були рухомі ліфти, які давали можливість дуже швидко і вправно переносити місце дії. Це надавало особливий темп виставі.

Вистава «Озеро Люль» ставилася паралельно з виставою «Ліс» і Мейєрхольд віддав всю увагу п'єсі Островського, а постановці «Озеро Люль» не надавав великого значення. Однак, вона також проходила на повних зборах.

Мейєрхольд дивувався, заходив у зал, приглядався до глядачів.

У партері сиділи розодягнені непмани, однак і на ярусах було повно скромно зодягнених глядачів. П'єса Фалько була якоюсь подобою західних фільмів, не життя, а якийсь дивний міраж, але мабуть «заборонений плід солодкий» і всі намагалися його «покуштувати».

Мейєрхольд вирішив поставити і другу п'єсу Файко, але вже у власному театрі і з більш відповідним ставленням до авторського матеріалу.

П'єса називалася «Вчитель Бубус» і говорила вона про маленьку людину – шкільного вчителя, який брав участь у демонстраціях безробітних. Під час розгону демонстрації поліцейськими, Бубус з переляку заховався в якомусь саду і таким чином потрапив у середовище багачів. Це стало подальшим змістом долі політично нестійкого маленького чоловічка.

Матеріальним принципом вирішення цієї вистави Мейєрхольд застосував поєднання інтер'єра з екстер'єром. Тобто те, що відбувається в кімнатах і те, що відбувається під відкритим небом мало одне й те саме місце дії. На той час це сприймалося як чисте божевілля, але режисер стояв твердо на своєму. Незабаром художник Шестаков спорудив екстравагантне оформлення. Це був нічим не заповнений овальний майданчик, трохи піднятий над планшетом сцени і застелений яскраво-зеленим килимом з гранатовою каймою. Позаду майданчика були підвішені бамбукові палки, які торохкотіли, коли їх розсували актори, при виході на майданчик. У першій дії з глибини сцени виднівся фонтан, у другій дії на тому ж місці був великий диван. У цій виставі був застосований т.зв. «дендизм», тобто дуже елегантний, вишуканий одяг. Дія вистави розгорталася через «передгру». Це був своєрідний контртекст, застосований ще у виставі «Ліс». Тільки там контртекст йшов після акторської репліки, а тут передгра відбувалася перед текстом ролі і це дуже загальмовувало хід вистави. Не дивлячись на всі старання режисера, вистава «Вчитель Бубус» не мала успіху. До того ж, при постановці цієї п'єси між Мейєрхольдом і Файко виник конфлікт. Файко писав головну жіночу роль для Бабанової, а Мейєрхольд призначив на цю роль свою дружину Зінаїду Райх. Бабанова, з приходом до театру Райх, втрачала своє провідне місце в театрі, що пізніше привело до повного розриву її з театром Мейєрхольда.

В цей час зіпсувалися стосунки Мейєрхольда з Ігорем Ільїнським, у1925 році він покинув ТІМ.

Неприхильне ставлення Мейєрхольда до таких акторів як М. Бабанова та І. Ільїнський загрожувала зниженням успіху режисера, адже

саме робота цих акторів у виставі «Великодушний рогоносець» принесла дуже відчутний успіх режисерові. Виставу називали «Ільбазай» (Ільїнський, Бабанова, Зайчиков) саме іменами трьох провідних акторів ТІМу.

Саме в цей критичний момент до театру звернувся дуже скромний автор Микола Ердман і причитав колективові смішну сатиричну п'єсу «Мандат». П'єса відразу захопила акторів, вони бачили в ній для себе «добрий хліб». П'єса «Мандат» сатирично висміювала міщанство – старомодного та оновленого зразку.

П'єса висміювала обивательську сім'ю Гулячкіних, молодий представник якої, отримавши політичний мандат, робить неймовірну кар'єру. Паралельно цьому розвивалася інша, зовсім вже анекдотична лінія про те, як до квартири Гулячкіних доставили скриню з сукнею нібито княжни Анастасії і як звичайна служниця, вбравшись у ту сукню, відіграла перед «старими мізками» роль княжни.

Мейєрхольд, звичайно, використав тут сатиричний гротеск. Варто сказати, що нова політична ситуація підштовхнула Мейєрхольда до різкого протесту проти обивательства (який, зрештою, і погубив його).

Він явно «комплектував» «різні психологічні та соціальні риси міщанства для того, щоб створювати жахливу і разючу сценічну маску.

В «Мандаті» і «Лісі», в «Бубусі» і «Ревізорі», в «Горі розумові» і в «Клопі» з фантазії Мейєрхольда виникала ціла серія образів, зафіксованих з жорстокістю сатирика і памфлетиста».

В технічному вирішені вистави режисер застосував тут центричні кола, він називав їх «рухомими тротуарами». Перше, велике коло, яке займало всю сцену, було нерухоме; наступні два кола рухалися або разом, або назустріч одне одному. Це давало значний динамічний ефект. Крім того, в «Мандаті» були застосовані і «рухомі стіни», які були використані Мейєрхольдом ще у виставі «Д. Є.» («Даєш Європу»). Ці «стіни» рухалися паралельно рампі і в потрібний момент припиняли рух тротуарів.

На такій динамічній сцені, придуманій Мейєрхольдом і художником І. Шлеп'яновим, можна було ставити будь-яку виставу, тому цим принципом зацікавилися і інші режисери. Мейєрхольд його не повторив.

Вистава «Мандат», поставлена у стилі сатиричного гротеску в 1925 році, мала знову значний успіх у глядача, однак цей рік закінчився дуже неприємною подією. 28 грудня загадковою смертю закінчилося життя поета Єсеніна. Це сильно вплинуло на Мейєрхольда, бо ж

Зінаїда Миколаївна Райх – колишня дружина Єсеніна – тепер жила з Мейєрхольдом.

У 1926 році Всеволод Мейєрхольд поставив «Ревізора», виставу, яка і тоді, і пізніше викликала бурхливі дискусії. К. Рудницький подав у книжці «Мейєрхольд» дуже докладну розповідь про цю виставу, відсилаємо зацікавлених читачів до неї, а тут подаємо тільки фрагмент.

«Мейєрхольд поставив перед собою мету зіграти не «Ревізора», а Гоголя – як певну мистецьку цілісність. Гоголя – як стиль, Гоголя – як особливий світ, Гоголя – як Росію. Заради цієї мети використовувався не канонічний текст цієї комедії, а текст з усіх шести варіантів п'єси, що збереглися. Поновлювалися фрази, у свій час викреслені цензурою, вводилися репліки і навіть окремі персонажі з «Гравців» та інших закінчених і незакінчених писань Гоголя.

...Мейєрхольд намагався розширити межі вистави, для того, щоб «Ревізор» прозвучав на тлі «Мертвих душ», як тема про Росію. Під час репетицій він умовляв акторів «уникати всього комедійного» і «тримати курс на трагедію»...

Крім того він бажав змахнути з «Ревізора» порох глухого кута, показати у виставі не мертву і тьмяну провінцію, а столицю імперії, її порцеляну, бронзу і парчу, ампірні меблі червоного дерева та карельської берези, секретери, бюро, іскристий кришталь».

В інтерв'ю перед виставою Мейєрхольд доводив, що п'єса має сучасний характер, що він ставив її в плані реалізму, що це буде перш за все акторська вистава.

Сценічним простором режисер розпорядився так, щоб виграти «крупний план», приблизити акторів до глядачів. Перший план сцени був міцно відділений від глибини дуговою лінією одинадцяти дверей. Центральні двері за потреби розсувалися і з глибини на авансцену виїздив маленькій майданчик, на якому грали актори.

Вистава була переповнена режисерськими вигадками. Роль Хлестакова грав Ераст Гарін, відкритий режисером в «Мандаті», де він грав дуже смішно Гулечкіна. У цій виставі він грав рішуче, змінював образ Хлестакова в різних сценах до невпізнання. За Хлестаковим всюди ходив його двійник, якийсь загадковий офіцер. Критика хвалила З. Райх та М. Бабанову за винахідливо побудовані постаті матері та доньки, що змагалися за любовну увагу до них Хлестакова. Цікаво був змонтований фінал вистави: Анна Андріївна втрачала свідомість і її виносили ті офіцери, що перед тим співали їй серенаду, на Городничого надягали

гальмівну сорочку і під звуки церковних дзвонів, невчасно поданих, під дріб барабанів і поліцейські свистки чиновники гасали по всій сцені з одного кінця в другий, а потім вривалися в зал для глядачів і починали танцювати в проходах... В цей час портали сцени закривало полотнище, яке піднімалося знизу вверх, а на ньому були написані останні слова жандарма: «З Петербургу приїхав по іменному наказу ревізор і вимагає прибуття чиновників до нього». Полотняна завіса піднімалася далі вверх і на кону глядачам відкривалася застигла німа сцена так, як її написав Гоголь. Персонажі стояли нерухомо і глядачі не відразу здогадувалися, що перед ними не актори, а ляльки. Тільки після того, як у залі почало збільшуватися світло і актори підійшли кожен до своєї ляльки, публіка почала аплодувати.

Після постановки «Ревізора» Мейєрхольд майже за два роки не поставив жодної вистави, якщо не вважати тієї допомоги, яку він надавав своєму учневі Федорову у постановці вистави «Ричи, Китаю!» С. Третякова.

В березні 1928 року він знову взявся за класику, цього разу за найбільш репертуарну п'єсу російського театру «Лихо через розум» О. Грибоєдова. Цього разу він мав намір розгорнути переконливу, історичну, конкретну картину XIX століття. Посилаючись на Аполлона Григор'єва Мейєрхольд твердив, що ця комедія говорить про хамство. Однак «хамство» світу Фамусових, Скалозубових, Молчаніних і Загорецьких він задумав показати як твердо організоване, сильне своєю бездуховністю суспільство.

Не гнилизна, не бруд стояли перед Чацьким, а розкішні достатки, ситість, усвідомлення сили, непорушності встановленого порядку. Перед Чацьким стояли персонажі задоволені життям, люди, що вміють користуватися життям, брати від нього найбільше задоволення, найбільші радості. Тож який мусив бути Чацький, що протистоїть таким диким оптимістам?

Режисера тривожило виконання ролі В. Яхонтовим, хоч з усіх точок зору він підходив на цю роль. Мейєрхольд був таким режисером, який любив дивувати несподіваним підходом до вирішення творчого питання, а тут було все так, як треба. Режисера турбували саме ці позитивні дані для ролі, які були в Яхонтова. Він добре володів сценічною мовою, був темпераментним, красивим, справжнім «героєм-любовником». Таке виконання ролі могло принести успіх, однак такий успіх був очікуваний і це не влаштовувало режисера. Його театр був театром несподіванок.

Він ніколи не повторював те, що було знайдене іншим. Кожна репліка Чацького мала бути сказане вперше. «Якщо «фамусовщина» і «молчалівщина» прочитувалися свіжо, то і роль Чацького вимагала нового вирішення». (К.Рудницький). Мейєрхольд заглибився у всі редакції п'єси, усі чернетки п'єси і дійшов до висновку, що п'єсі необхідно повернути її перший драматичний сенс і першу трагічну назву «Горе розумові».

Як і в «Ревізорі», комедійність п'єси замінювалася трагізмом. І тут потрібен став інший Чацький – «запальний хлопчик», а не «трибун». Режисер більше за все боявся «тенора». (Тут варто нагадати, що і режисер Товстоногов, ставлячи цю п'єсу в 1962 році пішов цим шляхом, несподівано поставивши на роль Чацького Сергія Юрського). Отже головну і дуже відповідальну роль у виставі «Горе розумові» мав зіграти Е. Гарін, актор-комік, який ще недавно зіграв Гулячкіна і Хлестакова. Рішення режисера було несумісне з творчою логікою. Можна було допустити, що Гарін не буде «трибуном», а тим більше «тенором», але куди діти його манеру говорити в ніс, що робити з його властивістю меланхолійно завмирати під час діалогу, як подолати його інсоляційну зляканість?.. Ситуація була складною, але саме вона розбудила фантазію Мейєрхольда. Він вирішив, що тему Чацького повинна підхопити і посилити музика і посадив Гаріна за рояль. Композитор Асаф'єв підібрав для вистави відповідну класичну музику, яка мала компенсувати слово Грибоєдова. Однак і Мейєрхольд і Асаф'єв переоцінили здатність сприймання музики звичайними глядачами драматичної вистави. Вони не стільки сприймали музику, скільки переочікували її.

«Чацький у Мейєрхольда, як тепер у (німому) кіно ілюструє свої переживання музикою», – зауважував критик В. Блюм.

Не вдалося поєднати Чацького і з майбутніми декабристами, хоч вони і оточували його в окремих сценах. Це була непереконлива ілюстрація.

Вистава «Горе розумові» не була позбавлена режисерських знахідок, але вони не стосувалися головного задуму. Тільки у сцені «В їдальні» Мейєрхольд досягнув необхідного смислового акценту. По всій ширині авансцени був поставлений стіл, при якому відбувався «ритуал» споживання їжі. Тема ситого хамства зіткнулася з мрійливістю і надією про суспільні зміни. Вона робила враження, однак вона не була підготовлена ходом розвитку конфлікту.

Мейєрхольд цього разу не отримав перемоги. Його ідея трагічної загибелі ідеалізму не знайшла захисників. Над режисером повіяв вітер критичного холоду.

Задумана Мейєрхольдом програма «активізації класики» була реалізована виставами «Ревізор» та «Горе розумові». Однак після постановки «Мандата» минуло майже три роки, а сучасної п'єси тепер вже ГОСТІМ до репертуару не додав. Це було неприємно, тому що інші театри саме в 1927 році активно проявили себе в цьому плані.

Розуміючи складність ситуації, Мейєрхольд поквапно звернувся до п'єси С. Третьякова «Хочу дитину». Ідея п'єси примітивно проста. Новому суспільству потрібні нові здорові кадри, отже, здорові сильні жінки пролетарського походження повинні паруватися зі здоровими мужчинами з робітничого класу. Держава підтримує такий підбір. Любов відкладається до кращих часів. П'єса пропагувала євгеніку, замість расового критерію ставився критерій соціальний.

П'єсу Третьякова поставити не вдалося, заборонив Головрепертком. Настала криза в діяльності знаменитого режисера. Його театр захотіли закрити. І все ж, Маяковський врятував ситуацію – 28 грудня 1928 року він прочитав в ДержТімі комедію «Клоп». Мейєрхольд взявся її негайно ставити. Робота над виставою велася дуже наполегливо, вона тривала всього 6 тижнів.

Прем'єра вистави відбулася 13 лютого 1929 року.

Вистава мала дві частини: перша змальовувала сатиричну картину міщанського побуту, друга – накреслювала утопію майбутнього життя. І поет і режисер вважали, що через 50 років все настільки змінилося, що замороженого обивателя Присипкіна можна буде розморозити, бо суспільство досягне такої досконалості, в якому він вже не зможе бути небезпечним.

Вистава не подобалася тодішнім критикам. І автора і режисера звинувачували в тому, що вони повернулися до давно пройденої стилістики сценічного плакату та агітаційного театру. Об'єкт критики був вибраний помилково. Маяковського РАПП розізлив особливо. Через досить стислий термін він написав нову п'єсу. Вона називалася «Лазня».

В ній критикувалися вже радянські урядовці і функціонери. Постановка «Лазні» була розцінена як антирадянська діяльність. Нова влада не дозволяла себе критикувати.

Наслідки цього зіткнення загально відомі.

За період 1929–1933 років Мейєрхольд працював над жанром трагедії. Він поставив п'єсу І. Сельвінського «Командарм 2» (1929), «Останній вирішальний» В. Вишневського (1931), оригінальну п'єсу Ю. Олеші «Список благодіянь» (1931), а також «Вторгнення» Ю. Германа (1933).

У середині 30-х років почало відчуватися зближення Мейєрхольда зі Станіславським. Вистава «Дама з камеліями» О. Дюма (сина), поставлена в 1934 році говорила про глибоку розробку характерів. Режисер по новому використав сценічний простір, поставивши цю виставу в діагональній імпресіоністичній композиції. У всьому відчувався благородний смак. В 1935 році в Ленінградському малому оперному театрі була поставлена ним опера Чайковського «Пікова дама». Але...

В лютому 1936 року в газеті «Правда» була надрукована розгромна стаття: «Сумбур замість музики. Про оперу «Леді Макбет Мценського повіту». Стаття звинувачувала композитора Шостаковича в формалізмі. В статті був випад проти «мейєрхольдівщини», яка відкидає в театрі простоту і реалістичний образ. Почалася загальна гаряча дискусія про «мейєрхольдівщину». Всеволод Емільович виступив з доповіддю «Мейєрхольд і «мейєрхольдівщина» на диспуті у Ленінграді. Він захищав Шостаковича і відстоював своє право на творчий пошук, а «мейєрхольдівщину» характеризував як невдале копіювання його досягнень тими режисерами, які застосовували їх незалежно від змісту п'єси.

Після цього, дві поставлені Мейєрхольдом п'єси були недопущені владою до експлуатації: «Наташа» Л. Сейфуліної та «Як гартувалася сталь» за композицією Е. Габриловича.

ГосТім провалив радянські п'єси і тому 7 січня 1938 року театр Мейєрхольда був закритий.

В цей день відбулася остання 724 вистава «Дама з камеліями».

Станіславський запросив Мейєрхольда працювати у новаторський оперний театр. Мейєрхольд продовжував роботу над оперою Верді «Ріґолетто». Однак сталося так, що в серпні 1938 року Станіславський помер і захищати Мейєрхольда було більше нікому.

В 1939 році Мейєрхольд був заарештований і у 1940 році фізично знищений.

Постановки В. Е. Мейєрхольда в радянський період:

1920 – «Зорі» Е. Верхарна.

Оголена сцена, ліквідована рампа, сцена поєднана із залою.

«Чайка» Мейєрхольда.

Тема перетворення війни імперіалістичної у війну громадянську. Братання солдатів. Великі вставки до авторського тексту. Повідомлення про взяття Перекопу. Мітинговість, масовість.

1921 – «Містерія буфф», друга редакція п'єси Маяковського.

Сферична сценічна композиція. Мостики в зал. Поділ п'єси на сценічні епізоди. «Чисті і нечисті». Одягнув «нечистих» у темно-синю спецівку. Початок «Синьої блузи».

1922 – «Великодушний рогоносець» Кроммелінка.

Одна з найбільш принципових вистав. Застосований сценічний конструктивізм. Конструктор Любов Попова. «5х5=25». В акторському виконанні використана біомеханіка.

«Ільбазай»– кращі актори – Ільїнський, Бабанова, Зайчиков.

Пікантний сюжет.

1922–1924 – Мейєрхольд працює у двох театрах: Т. РСФСР 1-й (потім ТІМ) та Театр Революції (експериментальні вистави).

1922 – «Смерть Тарєлкіна» Сухово-Кобиліна.

«Моторошний цирк». Використання гіперболи. Перевантаження режисерськими видумками. Ще існує конструкція та біомеханіка. Рухомі речі, що ламалися. Світло лише на передньому плані. Глядач не сприйняв. «Знущання смерті над людиною». Трагічний фарс.

«Земля дибом» М. Мартіне, переробка Третьякова (ТІМ).

Політичний огляд. Мітинговий стиль. Пошуки нових форм. Експеримент.

1923 – «Доходне місце» О. Островського (Театр Революції).

«Постановка без пороху». Жодних новацій. Лозунг Луначарського «назад до Островського». Глядач прийняв цю виставу гаряче. Довго йшла. Поновлювалась у 1926 та у 1936 рр. Тут найбільша удача Бабанової (Полінька) та Дмитра Орлова (Юсов). Виражалися чітко ідеї Мейєрхольда – Юсов – погроза, Полінька – надія.

1923 (листопад) – «Озеро Люль» О. Файко (Театр Революції).

Несподіваний успіх, хоч п'єса була поставлена без особливого прицілу.

28 березня 1923 Мейєрхольдові присвоєно народного артиста республіки.

1924 (січень) – «Ліс» О. Островського. Епохальна вистава.

Була показана 1328 разів. Найбільше досягнення режисури Мейєрхольда. Застосування принципу «театр соціальної маски», «Наші і ненаші». Спрощення Островського. Безпардонна поведінка з автором (так треба ставити класику!). Статична композиція, розподіл на «верх» і «низ». Яскравість костюмів і гриму (кольорові перуки). Гра речей – контр-текст. Громовий успіх забезпечував угаданий режисером

час і глядач. Формула Мейєрхольда: знання форм театру і вміння вгадати чого він прагне.

1925 – «Вчитель Бубус» О. Файко, (ТІМ).

Дендизм. Фогеровщина.

Захоплення експресіонізмом. Застосування методу «передгри». Роль написану для Бабанової грала З.Райх. Конфлікт з Ільїнським. Прийом комедії на музиці, як у німому кіно. Художник Шлепанов. Поєднання екстер'єру та інтер'єру.

1925 – «Мандат» Ердмана.

Великий успіх і автора і постановника.

Дві лінії розвитку дії: кар'єра Гулячкіна та історія з платтям царівни Анастасії. Роль мандата в радянській дійсності. Ераст Гарін – Гулячкін. Рухомі тротуари. Динамічність сценічної дії. Критика вистави Єсеніним. Сатира-гротеск.

1926 – «Ревізор» Гоголя.

Намагання розширити рамки п'єси. Введення двійника Хлєстакова, офіцерів-коханців Анни Андріївни. Гарін – Хлєстаков. Райх та Бабанова – мати і дочка Городничого. Поділ вистави на окремі блоки – Хлєстаков і Городничий, Хлєстаков і чиновники, Хлєстаков і дами. Композиція фурок і дверей. Сцена брехні Хлєстакова. Сцена «хо» Хлєстакова зі свитою. Більша увага до ролі акторів у виставі. Відхід від зображення провінційної історії.

1926 – «Ричи, Китаю!» С. Трет'якова.

Постановка учня Мейєрхольда Василя Федорова. Перша вистава в театрі Мейєрхольда не його. Коли у афіші було написано – автор постановки В. Федоров – зчинився скандал.

1928 – «Горе розумові» О.Грибоєдова.

1929 – «Блощиця» Маяковського.

1929 – «Командарм 2» Сельвінського.

1930 – «Лазня» Маяковського.

1931 – «Останній вирішальний» Вишневського.

1931 – «Список благодіянь» О.Олеші.

1933 – «Тридцять три умлівання» А.Чехова.

1933 – «Вступ» Ю.Германа.

1934 – «Дама з камеліями» О. Дюма (сина).

VI. НОВАТОРСТВО РЕЖИСУРИ ЄВГЕНА ВАХТАНГОВА

Євген Багратіонович Вахтангов народився в місті Владикавказі 1(13) лютого 1883 року у вірменській родині. Батько його був тютюновим фабрикантом. На початку XX століття вчився у Московському університеті на природничому та юридичному факультетах.

Змалку любив театр і виступав у аматорських виставах. За час навчання в університеті також організовував студентські колективи. В 1909 році вступив до театральної школи О. І. Адашева. Його вчителями були Леопольд Сулержицький, Василь Лужський та Леонід Леонідов. Після закінчення школи був прийнятий у МХТ т.зв. співробітником.

У той час К.С. Станіславський саме починав практичну роботу над утвердженням своєї «системи» виховання актора. Вахтангов захопився цією роботою і скоро став головним помічником майстра у цій важливій справі.

У 1912 році для удосконалення акторської майстерності була створена Перша студія МХТ. Вахтангов разом з іншими молодими акторами працює тут актором, викладачем «системи», а потім і режисером. Першою його постановкою у цій студії була вистава за п'єсою Г. Гауптмана «Свято примирення». Вона вийшла у листопаді 1913 року. І хоч Станіславський піддав роботу різкій критиці, колектив МХТ підтримав її і вона мала успіх у глядача. У тому ж році Станіславський довірив Вахтангову працювати над вивченням «системи» зі значною групою студентів-аматорів. Створилася т. зв. Студентська студія. З цією студією (так само як з Першою студією МХТ) Вахтангов пройшов весь свій творчий шлях. Її називали ще Мансурівською студією, Другою московською студією, а з 13 вересня 1920 року вона стала Третьою студією МХТ. Пізніше з цієї студії утворився знаний всім Театр ім. Є. Б. Вахтангова.

Керівником Першої студії МХТ був режисер Л. А. Сулержицький, цікава особистість, яка гармонійно поєднувала в собі естетичні та етичні принципи. На початку роботи цієї студії у ній працювали молоді режисери Р. Болеславський, Б. Сушкевич, актори М. Чехов, С. Бірман, О. Дикий, Л. Дейкун, Г. Хмара, С. Гіацинтова, М. Успенська та інші. Були поставлені вистави «Цвіркун у запічку» Діккенса та «Мисль» Л. Андреєва. Вахтангов грав у «Цвіркуні» Текльтона, а в п'єсі Андреєва –

Крафта. 1915 рік приніс Вахтангову значний успіх – він поставив п'єсу Г. Бергера «Потоп», яка утвердила його як перспективного постановника. У цій виставі він зіграв також з успіхом роль Фрезера. У 1916 році помер шанований студійцями Леопольд Сулержицький. Відповідальність за долю Першої студії МХТ взяли самі студійці. Вони поставили нову виставу – «Дванадцята ніч» В. Шекспіра. Вахтангов грав у цій виставі роль Мальволіо. Це був персонаж створений у гострому сценічному малюнку. Працюючи над цією виставою, студійці не зовсім помітили Лютневу революцію, хоч вона відкрила нові горизонти для сценічної творчості. В березні 1917 року Студентська студія була перейменована на Московську драматичну студію під керівництвом Є. Вахтангова. Творча та педагогічна діяльність Вахтангова посилюється. Він дуже наполегливо працює у Першій студії МХТ над виставою «Росмерсхольм» Г. Ібсена. Це був шедевр витонченого психологічного реалізму, актори МХТ відмічали надзвичайний режисерський хист Вахтангова, його вміння працювати з акторами (у виставі головну роль виконувала Ольга Кніппер-Чехова).

П'єса ця дуже захоплювала режисера, тому що будила в ньому багато асоціацій стосовно драматичної долі мислячих людей у важке для Росії десятиліття. Однак, незважаючи на досконалу режисерську і акторську роботу, вистава у квітні 1918 року повністю провалилася. Новий глядач, який прийшов до театру, не зрозумів і не сприйняв її. Це був значний удар для режисера. Він почав замислюватися над тим, що навіть дуже досконала в художньому плані п'єса, мусить бути узгоджена при постановці з вимогами часу і глядача.

У вересні, цього ж 1918 року, у своїй студії Вахтангов поставив «Чудо св. Антонія» М. Метерлінка. Вистава звучала як веселий анекдот про небувале чудо.

1918 рік приносить Вахтангову нову турботу – К. Станіславський доручає йому шефство над групою єврейських акторів, які евакуювалися з Польщі. З цієї групи згодом утворився театр «Габіма» («Трибуна»), який також приніс Вахтангову світову славу. Однак, у цей час відкрилася з несподіваною силою хвороба Вахтангова (спочатку ніхто не знав, що це, потім виявилося – рак). На межі 1918 та 1919 року наступають кризові дні для режисера. Ціла група його учнів покидає студію. Пішли найкращі. У Вахтангова все чіткіше і чіткіше виникає бажання кардинально змінити свій творчий шлях. Відчувши, що хвороба примушує його якомога швидше домогтися позитивного результату, він пише

Станіславському листа, в якому клянеться у вірності в усьому вчителеві, однак просить дати йому хоча б два роки для того, щоб мати змогу сформувати практично... свою творчу програму у Третій студії МХТ (з 13 вересня 1920 року студія Вахтангова була зарахована до складу МХТ під назвою Третьої студії).

Станіславський погодився на це і вже у січні 1921 року появився новий варіант вистави «Чудо св. Антонія» у більш гострому, сатиричному вирішенні. Другий варіант принципово відрізнявся від першого, поставленого у 1918 році. У березні того ж 1921 року Перша студія поставила «Еріка XIV» з Михайлом Чеховим у головній ролі. Це був зовсім несподіваний підхід режисера до свого завдання, зовсім нове трактування режисером і п'єси і головної ролі. Станіславський бачив цю розбіжність і вона його тривожила, але він не став на перепоні обраного Вахтанговим шляху. Він сказав після вистави, «що ж – це футуризм», трохи помовчав, а потім додав: «...але такий футуризм я розумію».

Станіславський бачив, що Перша студія віддаляється від основної сцени, але не перешкоджав пошукам молодих, дотримував свого слова. А Вахтангов, мабуть під впливом гострої хвороби, все більше йшов на конфронтацію зі своїм вчителем. Залишився досить гіркий документ ставлення Вахтангова до мистецтва МХАТу та й взагалі до мистецтва багатьох московських театрів, московських режисерів, це так звані «Всесвятські нотатки» режисера. Цей документ, на щастя, не був відомий Станіславському до тридцятих років, але й тоді він розцінив його, як удар у спину. Вахтангов піддав сумніву всю роботу МХТ та його керівників, обсипає лайкою і Станіславського і Немировича-Данченка, грубо кваліфікує їхню творчість. Він не милує і себе за свої помилки. Він рішуче відкидає принцип творення сценічного життя у формах самого життя, декларує необхідність вироблення чіткої сценічної форми для кожної окремої вистави.

Він відстоює театральність, імпровізацію, розкуту сценічну гру. Вахтангов утверджує також гротеск як зброю проти зла, як викривання і таврування всього лихого на землі.

Немов для підтвердження цих нових позицій режисера Вахтангова, у місяці листопаді 1921 року появляється новий варіант вистави «Весілля» А. П. Чехова. Переглянувши цю виставу, Михайло Чехов сказав: «Женю, від того, що ти зробив, робиться моторошно». Між двома постановками «Весілля» так само, як між двома постановками «Чуда св. Антонія», лежала ціла епоха зміни творення.

Перша вистава «Весілля» була створена у відповідності з тим мирним, насмішкуватим поглядом людини, яка не пережила ще «вибуху». У тій виставі не було цієї гротескової театральності, цієї гостроти форми, яка появилася у виставі 1921 року. Ця нова форма стане зброєю нового Вахтангова у його стосункові до світу і людини. Такий був підсумок кризового 1921 року в творчості Вахтангова, пізня осінь цього року та зима і рання весна 1922 року відіграли два могутні заключні акорди у житті невтомного шукача театральної істини – це були постановки «Гадибука» у єврейській студії «Габіма» (Трибуна) та незабутньої «Принцеси Турандот» у Третій студії МХТ.

Прем'єра вистави «Гадибук» відбулася 31 січня 1922 року. 13 лютого 1922 р. Є. Б. Вахтангов останній раз виступив на сцені в ролі Фрезера. Лікар Блументаль повідомив дружину Вахтангова Надію Михайлівну, що її чоловікові залишилося жити не більше двох-трьох місяців. І все ж Вахтангов з великою наполегливістю завершує постановку «Принцеси Турандот». 27 лютого Вахтангов ще провів генеральну репетицію цієї вистави, але вже не зміг бути присутнім на її прем'єрі, що відбулася з великим успіхом 28 лютого 1922 року.

Вахтангова педагогіка. Євген Багратіонович Вахтангов – це перш за все режисер-педагог. Він почав свою театральну роботу з педагогіки і закінчив свій творчий шлях як педагог, утвердивши свою Студентську, Мансурівську студію, як Третю студію МХТ – майбутній Театр ім. Є. Б. Вахтангова. Хтось може заперечити: Вахтангов перш за все геніальний режисер-реформатор театру, який визначив нові продуктивні шляхи сучасному йому театральному мистецтву. І він буде без сумніву мати рацію. Однак, коли ми оживляємо в своїй уяві його творчу постать, ми завжди бачимо його серед своїх учнів-побратимів, бачимо за пошуковою роботою, за творчими суперечками і пробами мистецьких здобутків. Це був видатний театральний педагог, який умів об'єднувати навколо себе талановитих людей, досконалити їхню майстерність і заражати цією майстерністю театральних глядачів.

У цікавій книжці Ю. Смирнова-Несвицького «Вахтангов» є розділ, який називається «Дев'ята студія». Спочатку дивуєшся – адже не було у практиці Вахтангова аж дев'ять студій, була Перша студія МХТ, це ми добре знаємо, там він зростав і як режисер, і як актор; була Студентська студія, започаткована у 1913 році, яка мала різні назви з плином часу, вона була Мансурівською студією, Московською драматичною студією, Третьою студією МХТ, але ж це лише різні назви того самого колективу,

який весь час поповнювався; знаємо ми і те, що під час першої імперіалістичної війни Станіславський доручив Вахтангову займатися з акторами, які прибули з Польщі, і це була «Габіма», студія яка у січні 1922 року показала цікаву виставу «Гадибук»; була ще і Шаляпінська студія, але ж це не дев'ять студій! І все ж. У різний час працював Вахтангов і в студії актора Театру Незлобіна О. Гунста, і займався організацією Народного театру; він надавав творчу допомогу Другій студії МХТ, створеній у 1918 році режисером В. Мчеделовим; проводилася також ним робота і в Темішевському селі Пензенської губернії у літній період.

Є.Б. Вахтангов користувався значним авторитетом стосовно студійної роботи, тому до нього часто зверталися за допомогою керівники багатьох студій, які почали появлятися в Москві після революції. Вахтангов сердечно допомагав їм, хоч це викликало невдоволення його основних студій. До цього спричинилася ще й хвороба режисера, яка дуже посилилася наприкінці 1918 початку 1919 року. В цей час деякі кращі його студійці навіть покинули Мансурівську студію, шукаючи нових творчих шляхів.

Після провалу вистави «Росмерсхольм» Ібсена, Вахтангов почав надавати особливу перевагу факторові часу. Він розумів, що нова реальність, новий глядач вимагає і нових театральних форм, нового репертуару. Однак, він не погоджувався і з тими модерністськими «викрутасами», якими захоплювалася в той час недосвідчена театральна молодь. Він шукав органічного поєднання концептуальної глибини вистави з яскравою театральною формою і він цього досяг, хоч тяжка хвороба не дала йому можливості повністю використати переваги своєї сценічної системи.

Вахтангов з самого початку своєї творчої діяльності домагався системності у складній сценічній творчості. Ось чому він став апологетом тої театральної системи, яку на початку 1910-х років утверджував К. С. Станіславський.

Станіславський дуже обережно, майже підпільно, практикував здобутки своєї системи. У театрі була невелика група молоді, яка захопилася цими пошуками. Вахтангов, після закінчення студії Адашева у березні 1911 р., був прийнятий «співробітником» Московського Художнього театру, термін «співробітник» означав, що молодий актор повинен був виконати всі доручені йому обов'язки і проходити певне творче випробування.

Вахтангов настільки активно захопився системою, що вже у серп-

ні цього року Станіславський доручає йому вести заняття з молоддю для опанування основних елементів цієї «системи». У 1912 році, коли в Росії створилася нова суспільна ситуація, Станіславський і Немирович, керуючись необхідністю подальшого розвитку театру, організували Першу студію МХТ. Вже на початку 1912 року студія показала першу свою виставу «Загибель Надії» Г. Гейерманса, поставлену режисером МХТ Р. Болеславським. Вистава мала певний успіх і до студійної роботи потягнулася театральна молодь. М. Горчаков у книзі «Режисерські уроки Вахтангова» так пише про це захоплення: «Ми йшли до Вахтангова не лише для того, щоб навчитися професійної майстерності, ми йшли до нього як до вихователя, вчителя життя». Правда, М. Горчаков тут згадує вже післяреволюційний період діяльності Вахтангова і іншу – Студентську студію, але ж саме ця «студентська» студія була організована у тому ж 1913 році, коли й була поставлена Вахтанговим перша його вистава у Першій студії МХТ – «Свято примирення» Г. Гауптмана. Спосіб викладання акторського та режисерського мистецтва був настільки оригінальним і дохідливим, що молодь завжди прагнула зустрічатися з ним. Микола Михайлович Горчаков у вище згаданій книжці подає цікаві приклади педагогічної майстерності Вахтангова. Студентам, які вивчають сценічну майстерність, раджу познайомитися з цим документальним матеріалом. Ми бачимо, що там вивчались і «ази» акторської майстерності, такі як «коло уваги», фантазія, почуття правди і віра в пропоновані обставини, м'язова свобода, «манки» і т.п. – тобто основні елементи внутрішнього і зовнішнього самопочуття, однак і велася дуже серйозна розмова про призначення театрального мистецтва, про органічний зв'язок сцени з залом для глядачів.

Само собою зрозуміло, що творчі завдання Першої студії МХТ та Студентської студії були різними. До Першої студії приходили актори, щоб досконалити і оновлювати свою акторську майстерність, до Студентської приходили аматори, які прагнули ознайомитися з театральним мистецтвом, осягнути його професійний фундамент. Характерно, що Євген Вахтангов як педагог був однаково потрібним і першим і другим.

Восени 1912 року питання організації драматичної студії МХТ було остаточно вирішеним. К. Станіславський винайняв для занять молодіжної групи приміщення колишнього кінотеатру «Люкс» на вулиці Тверській. Серед перших учасників цієї т.зв. Першої студії МХТ, за свідченням Софії Гіацинтової, були: С. Бірман, Є. Вахтангов, С. Гіацинтова,

Л. Дейкун, Б. Сушкевич, Г. Хмара, М. Чехов. Художнім керівником студії призначено надзвичайно оригінальну особливість Леопольда Сулержицького. Режисером у студії був також Ричард Болеславський. Крім праці над «системою», актори почали опановувати більші сценічні роботи – водевілі А. Чехова, уривки з творів російських письменників. Станіславський цікавився роботою студії, проводив бесіди, практичні заняття, довіряв тим творчим шуканням, до яких так енергійно вдалися Сулержицький та Вахтангов.

Однак у стосунках з Вахтанговим під кінець 1913 року виникло неприємне ускладнення. Станіславський безпощадно розгромив першу виставу поставлену Вахтанговим – «Свято примирення» Г. Гауптмана. Ця вистава готувалася до офіційного відкриття Першої студії МХТ. Вахтангов працював з надзвичайним захопленням, студійці довіряли йому як режисерові і раптом така різка критика. Станіславський не впізнав у виставі Вахтангова здобутків своєї системи. Він заявив, що це не той психологічний реалізм, якого він прагне. Все загострене, доведене до крайності. І найстрашнішим у гніві метра МХТ було те, що він заявив не дуже обґрунтовано – Вахтангов не може бути режиссеромпостановником, тому що на відміну від Болеславського, не відчуває форми вистави. Вахтангову відводилася лише роль актора-педагога. Вистава «Свято примирення» до показу не допускалася.

«Позиція» Станіславського викликала загальне розгублення, адже студійці вже добре розуміли, що Вахтангов як режисер відзначається перш за все саме відчуттям форми вистави.

Делікатний Сулержицький все ж зумів вмовити Станіславського показати виставу всьому колективові МХТ. Вистава була показана трупі МХТ і сталося диво – вона була загально визнана як великий успіх роботи студії. Навіть мхатівські «старики», які скептично ставилися до «системи», визнали плідність творчих шукань студії. Вистава отримала і визнання глядачів.

Перша вистава Вахтангова у студії МХТ дає нам привід говорити про характер тієї педагогічної режисерської роботи, яку він проводив у студії професійного призначення на той час.

Вахтангов був режисером-максималістом. Він, так же як і Станіславський, ненавидів театральну рутину, театральні штампи і взагалі всяку підкреслену театральність. Він шукав живу людину на сцені, звільняв актора від театральної надуманості і давав вихід справжнім підсвідомим імпульсам. Часто вони були гострі і несподівані,

суперечливі, але в результаті говорили гірку правду про людину, про складність її психічного життя. Критик С. Яблоновський признавався в газеті «Русское слово» за 16 листопада 1913 року: «...Не знаю, чи це називається мистецтвом, але знаю, що багато років не переживав у театрі нічого подібного... П'ятнадцять років тому у Москві відбулася вистава аматорів, яка вразила всіх своєю свіжістю і незвичайністю. Народився Художній театр. Вчора у крихітному приміщенні молодь, театральні учні та колишні учні, протягом трьох дій тримали глядачів у такому напруженні, в якому чудові, визнані актори можуть тримати публіку тільки в окремі миттєвості... Ми відчували, як необхідно іноді поставити нас перед розкритими нашими виразками».

Робота Є. Б. Вахтангова у Першій студії МХТ мала завжди гарячий концептуальний характер, це доводить і постановка п'єси «Потоп» Бергера у 1915 році, це доводить і постановка «Еріка XIV» у 1921 році.

Робота Вахтангова у т. зв. «Студентській студії» мала дещо інші завдання, інші творчі принципи. Тут потрібно було людям, які керувалися лише бажанням прилучитися до театрального мистецтва, дати перш за все елементарне театральне вишколення, привчити їх до театральної дисципліни, до тих етичних та естетичних вимог, які ставила перед ними професія актора та режисера. Вахтангов умів як ніхто інший нестандартно проводити заняття, вмів учити на конкретних прикладах, на живому спілкуванні, на умінні бачити та відтворювати життєві процеси та характери. Знову ж таки про це можна знайти багато відомостей у тих видатних його учнів та співпрацівників, які крокували з ним майже все його життя. Це такі відомі актори як М. Чехов, М. Горчаков, В. Пижова, С. Гіацинтова, Б. Захава, Р. Сімонов, Х. Херсонський та інші. Мені хочеться торкнутися лише того творчого зламу, який відбувся у 1921 році і який відбився на роботі Вахтангова у Третій студії МХТ та Студії «Габіма».

Питання це стосується постановки таких вистав як «Чудо св. Антонія» Метерлінка, «Весілля» Чехова, а також «Еріка XIV» в Першій студії МХТ, «Гадибук» у студії «Габіма», та постановки знаменитої «Принцеси Турандот» Гоцці у Третій студії МХТ.

Революція розділила людей Росії на прихильників старого ладу та на борців за нове життя. В культурно-духовній царині буття це розмежування не було таким категоричним, бо ж діячі культури та мистецтва немало доклали сил, щоб позбутися ще до революції старих реалій, але і після «оновлення життя» не з усіма новими прикметами знаходили

спільну мову. Яку позицію мав займати митець, що усім корінням своєї творчості вріс у старе життя, але й до «вітру оновлення» не міг ставитися байдуже?

Напередодні 1918 року Вахтангов шалено захопився п'єсою Г. Ібсена «Росмерсхольм». Він бачив у ній непримириме зіткнення традиційного ладу життя з новими принципами суспільного оновлення. Розповідаючи зі сцени історію трьох самовбивць – Беати, Росмера і Ребекки – він не зводив усе до особистих мотивів. Предметом драматизму життя героїв п'єси була невирішальна проблема моральної чистоти. П'єса хвилювала Вахтангова тому, що вона викликала багато асоціацій про тих людей, яких він знав і любив у той дуже складний час. Варто лише зазначити, що працювати над цією п'єсою він почав у 1916 році, і у цьому ж році, під самий його кінець помирає його дорогий учитель і друг Леопольд Антонович Сулержицький.

У виставі побажали брати участь мхатівські «старики» (Кніппер-Чехова – Ребекка, Л. Леонідов – Брендель). Це був прояв уваги акторів Художнього театру, їхня надія на нове оновлення театру.

Ставлячи цю виставу, Вахтангов прагнув досягти глибинного, органічного вживання акторів в образ персонажа. Він заявляв: «Це зовсім природно, що мені хотілося б досягнути того, що на мою думку є ідеалом для актора... Щоб він був цілком впевнений і абсолютно спокійний, щоб він до краю, до думки і крові залишався самим собою і навіть обличчя своє, по можливості, залишав вільним від гриму...

Виконавець має бути перетвореним за його власним внутрішнім захопленням.

Основною вимогою для актора має бути віра, що він, актор, якого поставлено в умови і стосунки, вказані автором; що йому потрібно те, що потрібно персонажам п'єси... Я хочу, щоб зовсім природно, самі по собі вже сьогодні виникали у акторів почуття...

Я бажав би, щоб актори імпровізували протягом всієї вистави.

...Адже вони знають хто вони, які у них стосунки з іншими дійовими особами, вони мають такі самі думки і прагнення, вони хочуть того ж, то чому ж вони не можуть жити, тобто діяти?».

Таку творчу позицію займав Вахтангов при постановці вистави «Росмерсхольм». Вистава була позитивно оцінена керівництвом і колективом МХТ. Однак, при зустрічі з новими глядачами у квітні 1918 року вистава ця ганебно провалилася, глядачі її не зрозуміли і не прийняли. Ця неприємна подія змусила Вахтангова серйозно призадуматися над творчим шляхом Першої студії МХТ і зробити рішучі висновки.

Про ці висновки, зроблені талановитим режисером, докладно розповідає театрознавець Х. Херсонський у цитованій вже книзі «Вахтангов».

Вважаючи доцільним звернути увагу студентів на принципову зміну в творчості Вахтангова, подаємо це місце у певному скороченні.

«...Вахтангов глибоко переосмислює весь підсумок свого театрального досвіду. Він вирішує від чого треба категорично відмовитися, що треба утверджувати, щоб відшукати спільну мову з глядачем.

Перший висновок, який він зробив, вивчивши ситуацію, це те, що треба категорично відмовитися від сценічного натуралізму. Це дуже пасивний напрям у мистецтві, він допускає сірі, одноманітні побутові вистави. Найбільша вада натуралізму полягає у тому, що він бачить життя як дані непорушні обставини, як дагеротипну «вирізку життя», яка не має руху і розвитку. Для натураліста все існує однаково. Натураліст фіксує поверхневий пласт явищ і не дає змоги осягнути їхню складність. По своїй правді він принципово бездумний. Тому митець-натураліст – зовсім не митець. Він не може стати автором. Він не прагне розібратися в суперечливостях дійсності, оцінити її, виразити своє критичне ставлення до неї, свою точку зору, навіть тоді, коли вона в нього є.

Другий суттєвий висновок: сьогодні треба більш рішуче займати громадську позицію до всього того, що відбувається в житті.

Прогресивна роль театру полягає не лише в тому, що він розкриває переживання людей, різноманітність індивідуальних натур, зіткнення характерів та пристрастей, а й глибоко вривається в соціальні, політичні та моральні процеси суспільства.

Третій висновок. В театр прийшов новий глядач. Ці люди недостатньо естетично підготовлені, «первобутні стосовно мистецтва», за висловом Станіславського, такого глядача треба виховувати, знаходити з ним спільну мову. Однак, чи можна при таких умовах добратися до сердець глядачів, якщо форма вистави, форма створеного актором образу, образу, що має розпливчатий, суб'єктивний, випадковий або стихійний характер? Такі питання ставить собі Вахтангов і приходить до негативного висновку. Необхідно знаходити у кожній виставі чітку форму, яскраву, виразну, підпорядковану єдиній меті вистави.

Це потрібно для того, щоб театр став дійовим, активним, щоб він міг застосовувати всі засоби впливу на свідомість глядача. Треба театрові повернути театральність, треба використати весь арсенал театральних засобів, а не лише переживання, думку, слово; треба застосовувати рух,

барви, ритм, виразність жесту, інтонації, зображальну силу декорації, світла, музики – всю безмежну різноманітність театральної техніки»...

Як бачимо, Вахтангов робить крутий поворот у сценічній теорії та практиці. Він вимагає театральності! Тієї театральності, з якою так наполегливо боровся Станіславський, тієї рутинної театральності, яку долав і він сам, утверджуючи на сцені правду живої людини?

Це було схоже на відступ, навіть на зраду попередніх ідеалів. Однак Вахтангов рішуче руйнує таку думку. 29 березня 1919 р. він пише Станіславському дуже відвертого і щирого листа, в якому зізнається, що дні його на цій землі полічені і тому йому потрібно, щоб Станіславський знав його ставлення до нього, до мистецтва Театру і до себе самого. Вахтангов запевняє свого вчителя у великій відданості й любові до нього.

Він пише: «В мистецтві я люблю тільки Правду, про яку говорили Ви... і ту Правду, яка визначається словом «людина». Саме ця правда щоденно ламає мене, і якщо я не встигну стати кращим, то лише тому, що дуже багато треба перемагати в собі». Віддавши належне громадянському служінню народові, як це робить Станіславський, Вахтангов звертається до нього з проханням: «...Я прошу дати мені два роки часу на те, щоб я зміг створити обличчя своєї групи.

Дозвольте показати Вам не уривки, не щоденник роботи, а виставу, у якій виявиться і духовна, і мистецька природа групи. Я прошу ці два роки для того, щоб довести Вам, якщо я буду в стані працювати, справжню мою любов до Вас, глибоку пошану, безмежну відданість Вам».

Євген Багратіонович дотримав своє зобов'язання, він не відкинув досягнень психологічного реалізму Станіславського, але і зумів подолати ту обмеженість способу сценічного творення, яка встановилася в МХТ у перші десятиліття XX століття. Вахтангов робить суттєву поправку до т. зв. «системи» Станіславського. Прихильники цієї теорії мали на меті повне злиття особистості актора з особистістю сценічного героя.

Вахтанговколисьдомагавсяцього,ставлячивиставу«Росмерсхольм». Однак, він прийшов до висновку, що актор не повинен повторювати дійсність, він має образно відтворювати її, жити в образі героя, а не бути ним, бо це неможливо. Творче злиття актора з персонажем п'єси не може бути ототожненням їх. Актор має право трактувати роль, допускати своє ставлення до героя, «прочитувати» його з певних власних світоглядних позицій. Це є своєрідна, особлива єдність особливості актора з образом сценічного героя.

Це був четвертий, можливо найбільш вагомий висновок режисера Вахтангова.

Намагання прокреслити певну межу між актором і образом помітні в історії театру і до Вахтангова. Взяти хоча б виставу пізнього Середньовіччя, форма якої називалася «мораліте». Там актори грали своє ставлення до образу. Вони навіть виходили з образу і пояснювали своє ставлення до поведінки персонажів. Тут відчувався вже вплив гуманістів, які прививали свою ідеологію людям.

Або ж заглибимось ще далі в історію – ігрову розкуту форму театру застосовувала вже давньоримська «ателлана», яка створила чотири умовні маски людських характерів, – Макк (Маккус-простак), Буккон (Букко-хвалько), Папп (Паппус-старий скупердяй і дивак) і Доссен (Доссенус – горбатий філософ і хитрун). Ці «персони» користувалися грубим народним гумором, імпровізували і відверто розважали глядачів. Актор і персонаж тут аж ніяк не зливалися.

У виставах Вахтангова, які були поставлені у 1921–22 роках, відчувався могутній вплив історичної дійсності, вплив тих змін, які встановлювалися часом. «Людина переступала межу, яка відділяла сучасне життя від минулого... Ця рухома межа між старим і новим відбувалася і всередині самої людини, перебудовувалася її свідомість, її духовний світ. Вразливий душею Вахтангов, раніше за інших вловив це явище і спрямував свою сценічну творчість в інше русло.

«Мистецтво Вахтангова належить до тих стильових течій, які прийнято називати експресивно-реалістичними в мистецтві XX століття. Їхні характерні риси – підвищена емоційність, гротесковість».

Зміну в концептуальному підході режисера до постановки ми яскраво бачимо у різному творчому вирішенні двох вистав, які Вахтангов ставив двічі. Перша постановка «Чуда св. Антонія», прем'єра якої відбулася 16 вересня 1918 р. принципово відрізнялася від постановки, прем'єра якої відбулася 29 січня 1921 р.

У другій редакції «Чуда» Вахтангов до краю загострив форму вистави. Він накинувся зі всією силою на заскорузлість міщанського власницького світу. Спадкоємців померлої Гортенції він порівнює з чорними воронами, які злетілися, щоб «розклювати» її багатство. Тільки одна служниця Віржині співчутливо ставиться до померлої, решта не бажає чуда, не бажає її воскресіння. Вахтангов підкреслює це і у зовнішній поведінці, в мізансценах. Він застосовує прийом гротеску, прийом, яким так плідно користувалися сатирики Гоголь і Щедрін. У Вахтангова гротеск не був лише вдалим режисерським прийомом, це був змістовний мотив побудови всієї вистави. Б. Захава пише:

«Все було перебільшено, загострено, іноді до рівня шаржу... і тому легко могло видаватися надуманим і невиправданим. Ми розуміли, що уникнути цього можна лише в один спосіб: «виправдати і наповнити». Свідомо порушуючи сценічний малюнок, Вахтангов домагався того, що форма посилювала свій голос. «Для Вахтангова гротеск – це деформація життєвої схожості, перетворення мистецького образу у фантастичному, фантасмагоричному плані».

Різниця між першою постановкою «Весілля» Чехова і другою редакцією цієї вистави була ще різкіша. Режисер зовсім відкинув своє попереднє ставлення до матеріалу п'єси як до забавного смішного аспекту про «весілля з генералом».

Ще у вересні 1920 р., коли вперше ставилося «Весілля», гумористичний підхід до прочитання вистави був можливий, через рік, саме у вересні 1921 р., трактування п'єси Чехова було кардинально протилежним, це був жахливий трагіфарс, дивовижна химерна картина дійсності. Термін «відчуження» («отстранение») Вахтангов ніколи не вживав, але з 1921 р. актори його студії, тепер вже Третьої студії МХТ (13 вересня 1920 р. студія Вахтангова влилася до складу Московського Художнього театру), активно вдавалися до «очуднення» явищ життя, до гротескової і несподіваної подачі сценічних характерів і ситуацій. Вахтангов люто розраховувався з духовною обмеженістю старого світу.

Творчі перетворення, які здійснював Вахтангов, охоплювали не тільки його Студентську студію. Вплив його був значним і у творчості Першої студії МХТ, і в єврейській студії «Габіма», і навіть, в певному розумінні, на самий Художній театр, бо там у виставі «Ревізор» головну роль грав саме найближчий йому актор – Михайло Чехов.

Одним з найважливіших принципів творчості Вахтангова в новому періоді був фактор часу. Режисера надзвичайно цікавила відповідність творчості митця тій епосі, в якій він живе, потребам тих людей, які появляються у залі для глядачів.

Однак високохудожніх творів, які відображали б у той час проблеми дійсності, ще не було. Вибір Першої студії МХТ впав на п'єсу А. Стріндберга «Ерік XIV». П'єса відображала події сивої давнини, але вона цікавила Вахтангова не стільки змістом, як темою, як можливістю висловитися стосовно безсилля самодержавної влади. Стріндберг був близький Вахтангову тенденцією своєї творчості – обидва вони переступали межу старого театру. Вахтангов, а з ним і виконавець головної ролі М. Чехов, сприйняли Стріндбергівський твір, як твір сучасника.

Режисер заявляв: «Студія Художнього театру, зупинившись у виборі п'єси Стріндберга... поставила собі за мету показати таку театральну виставу, у якій її внутрішній зміст міг би виправдати форму далеку від історичної правди. Висвітлення усіх накреслень п'єси – зовнішніх і внутрішніх – мало визначатися сучасністю».

Режисер Є. Вахтангов зумів у постановці історичної драми висвітлити проблему людини, що опинилася в середині зіткнення двох світів. Вистава Вахтангова і Чехова ввійшла в історію театру як зразок складного трагізму, як притча про неминучу загибель самовладдя. Саме в цій виставі з найбільшою силою проявилися головні риси режисерської новації Вахтангова – застосування зовнішньої акторської гостроти як неодмінного результату глибокого внутрішнього змісту. У режисера-новатора тут був актор, однодумець, який зумів виразити цю творчу істину. Чеський письменник Карел Чапек так писав про його гру: «Я спостерігав багатьох по справжньому натхненних акторів. Їхнім найдосконалішим мистецтвом було вміння переконати вас, що під покровом тіла їхніх героїв, десь всередині них, заховано напружене душевне життя. В Чехова нема жодного «усередині», все оголено, ніщо не заховано, все імпульсивно і різко, з великою динамікою виливається у грі всього тіла, всього цього тонкого і плетеного клубка нервів».

Чапек вважає, що саме у двох простих словах «тіло і душа» захована таємниця виняткового мистецького досягнення... Тому що «тіло» може «одягнути душу, може її символізувати, може її виражати».

Станіславський прихильно поставився до цього експерименту. Правда, він назвав його «футуризмом», але тут же додав, що «такий футуризм він розуміє». Він похвалив роботу М. Чехова, винахідливі мізансцени і яскраві образи.

Прем'єра вистави «Ерік XIV» відбулася 29 березня 1921 року під час сильного загострення хвороби Вахтангова. Він мусив відправитися на лікування до Всесвятського санаторію і саме до цього періоду відносяться т.зв. «Всесвятські нотатки» режисера, у яких він безпощадно критикує стан розвитку театрального мистецтва в Москві. Дістається «на горіхи» усім видатним майстрам, хіба що за винятком Мейєрхольда. Але і його Вахтангов не милує, зауважуючи, що він зовсім не уміє працювати з актором. Вахтангов розуміє тепер, що свою хворобу він подолати не зможе, і тому наполегливо, незважаючи ні на що, прагне завершити дві останні постановки – трагічну «Гадибук» у студії «Габіма» і сповнену веселості ф'ябу К. Гоцці «Турандот». У грудні місяці, в новому

приміщенні Третьої студії на Арбаті, відбувся консиліум лікарів, який остаточно вирішив – у Вахтангова рак, робити операцію недоцільно.

Вахтангов не показує упадку свого духу, працює, жартує, проводить новий 1922 рік у колі своїх студійців. Р. Симонов назвав цей вечір трагікомедією. Однак, сила волі хворого бере верх і вже 31 січня у малому приміщенні студії «Габіма» відбулася знаменита вистава «Гадибук».

Вахтангов прагнув поставити таку виставу, у якій слова були б незрозумілі глядачам, а вся драматична колізія чітко прочитувалася.

Він попросив перекласти на староєврейську мову давню легенду про «дибука» – духа, який вселяється в людину і керує її поведінкою.

Молоді люди – Лея і Ханан – покохали одне одного, однак батько Леї, купець Сендар, відмовив біднякові в одруженні з його донькою. Він вже мав на прикметі свого багатого жениха. Ханан помирає з горя і його дух – «дибук» – вселяється в Лею. Одержима дибуком Лея відкидає нелюбого нареченого Менаше. Єврейська община докладає всіх зусиль, щоб вигнати дибука з Леї. Однак, коли це вдається їм зробити, Лея несподівано помирає.

З цієї невибагливої історії Вахтангов створив у студії «Габіма» виставу шекспірівського масштабу.

Відгуки на цю виставу тогочасної критики були цілком похвальні. Приведемо деякі з них: «Цілком виправдане почуття захоплення цілеспрямованістю та завершеністю задуму цієї вистави настільки значне, що не виникає бажання спитати себе чи дуже своєчасна і сучасна ця націоналістична та містична п'єса. Вистава, якщо оцінювати її цілісність, чудова, потрібна і сучасна»... Інший відгук: «...Кожний жест, кожна інтонація, кожен рух, кожен крок, поза і композиція масових сцен, кожна сценічно-акторська деталь доведені з гідною подиву майстерністю до такої технічної досконалості, до такого високого ґатунку, що важко собі уявити щось таке, що могло б це перевершити». «Перед нами театр у чистому, точному і нічим не забарвленому значенні цього слова. Тут ми маємо аристотелівський синтез мистецького слова, пісні і танцю»...

«Гадибук» – це вже не просто вистава, це театр, це сама епоха... А як же «Габіма»? Це що, театр революції?». Ні. Однак він цілком співзвучний сучасності. Цей театр надто гостро відчуває суперечливість старого і нового»...

Вистава «Гадибук» характерна тим, що давно дозріваючі у Вахтангова думки про театральне мистецтво отримали тут яскраве завершення.

Тут була остаточно відкинута тенденція зображувати життя у формах самого життя, утверджувалася театральність.

Утверджувалася чітка режисерська зовнішня форма як вияв внутрішньої суті вистави. Набирав сили принцип гротеску. Розмежовувався актор і створений ним образ. Вахтангов чітко декларував тут ставлення актора до створеного ним образу. Режисер утверджував тут принцип умовності в декорації, в музиці, в окремих сценічних деталях.

Це мало вплив на розвиток театральної думки в європейському театрі. Згадаймо, хоча б, що Б. Брехт, автор театрального відчуження, був добре знайомий з творчими досягненнями Вахтангова.

Проблема репертуару була основою турботи Вахтангова влітку 1921 року. Після постановки «Еріка XIV» все більше і більше викристалізовується його підхід до постановки вистави. Він висуває три принципи, якими необхідно керуватися при виборі вистави: що ставиться, коли ставиться і кому ставиться. Вахтангов тепер керувався у своєму виборі перш за все потребами нового глядача і тому, коли група студійців забажала поставити «Принцесу Турандот», він поставився до цього задуму скептично. Перегляд зробленого також не переконав його. Однак група наполягала на своєму. Тоді режисер і сам став замислюватися, чи не може історія цієї вередливої та жорстокої принцеси мати актуальне значення. Адже вона, героїня п'єси, відстоює свободу жіночого вибору, вона цінує вільне кохання. Для Шекспіра це була бунтівна позиція, але як може прозвучати ця тема у 1922 році?

«І у крайньому разі, якщо щось і зможе тут привабити сучасного глядача, не дасть йому нудьгувати, то це добірний театральний жарт, естетична насолода, викликана веселою іронією та віртуозним мистецтвом акторів.

В цьому зерно задуму нової вистави. Актори прагнуть прославити праведні людські почуття? Чудово. Але прославлятимуть їх своїми особливими акторськими засобами... Покажемо як гарячі людські почуття можуть досягти успіху під смішними карнавальними масками. Побачимо, яку красу живого життя підкреслено комічними, сповненими іронією ситуаціями.

Це буде гра дотепності. Правда почуттів у «іграшковому», неймовірному вияві. Тут у кожну мить будемо мати гру, видумку і, в той же час, гостру думку і глибоке людське почуття.

Ми донесемо мистецтво театру так, щоб не сама п'єса, а спосіб донесення до глядача, став смислом нашої вистави. Адже не що інше, як на-

солода від самої театральної гри лежить у ґрунті найдемократичніших, глибоко народних площадних видів театру».

Вахтангов відчував, що «радість спілкування з театральним мистецтвом характерна і для нового глядача. В цьому він вбачав сучасний аспект постановки «Турандот».

Вистава «Принцеса Турандот» була визнана світлою радістю відчуття життя, талановитою імпровізацією акторської гри, іронією і тісним контактом з залом для глядачів. Саме такого «веселого свята» вимагала дуже нуждення обстановка 1922 року.

Про цю прощальну пісню талановитого режисера написано багато книг, відгуків, свідчень очевидців. Про це пишуть його колишні студійці М. Горчаков, Б. Захава, Р. Сімонов, С. Гіацинтова, О. Пижова, Ю. Завадський, а також такі театрознавці як П. Марков, режисери –Г. Товстоногов, їх статті є в окремих збірках про Вахтангова, а також, у вже згаданих окремих працях Х.Херсонського, Ю.Смирнова-Несвицького.

Рекомендуємо, для більш точного вивчення цієї теми, звернутися до цих матеріалів.

Незадовго до смерті, Вахтангов назвав той стильовий напрям у якому він працював останні два роки, фантастичним реалізмом.

З'ясуємо, під кінець, основні творчі принципи цього режисера-шукача, режисера-новатора. Найбільш ґрунтовним принципом життя і творчості режисера була відданість художника народові, далі йдуть такі вимоги як відданість високим етично-моральним задачам мистецтва, як творчий неспокій, постійний пошук найбільш оптимального шляху в театральному мистецтві, як почуття сучасності, поєднання у сценічному образі гострої, яскравої зовнішньої форми з психологічною глибиною, наповненістю змістом, а також вимогою постійної боротьби з натуралізмом та модернізмом.

Вахтангов своїм фантастичним реалізмом розширив уявлення про сценічний реалізм, вивів його за межі життєподібного відображення дійсності. Він довів своєю практичною працею, що театральна умовність не тільки не суперечить життєвій правді, але навіть здатна цю правду виявити, посилити, загострити.

... Вахтангівська театральність – це не прийом і не сума прийомів. Це театральний спосіб вираження змісту і цей спосіб для кожної нової вистави треба відшуковувати окремо. Це гармонія ідеї і засобів її реалізації.

VII. РЕЖИСУРА ОЛЕКСАНДРА ТАЇРОВА

Олександр Якович Таїров (Корнбліт) (1885–1950) – російський режисер та театральний діяч, народився 24 червня 1885 року в місті Ромни Полтавської губернії у родині вчителя. В юнацькі роки захоплювався аматорським театром. Роботу у професійному театрі почав як актор у трупі М. Бородая в 1905 році. В 1906–1907 роках він працює актором у театрі. В. Ф. Комісаржевської. В той час там працював режисером В. Е. Мейєрхольд, але Таїрова не захопили його творчі принципи. У 1907 році Таїров вступає до трупи Першого Пересувного загальнодоступного драматичного театру під керівництвом П. П. Гайдебурова, який базувався у Петербурзі. Наприкінці 1907 року в цьому театрі він ставить свою першу виставу «Гамлет» Шекспіра, яка була позитивно оцінена критикою.

В театрі Павла Гайдебурова за період 1907–1908 років Таїров зіграв такі ролі: Агішев («Одруження Белугіна» О. Островського і М. Соловйова), Дон Жуана («Одружений Дон-Жуан» С. Рафаловича), Бориса Годунова («Смерть Іоанна Грозного», «Цар Федір Іоанович», «Цар Борис» О. Толстого), Трофімова («Вишневий сад» А. Чехова), Ричарда («Апостол сатани» Б. Шоу), Гемона («Антігона» Софокла), Йоганна («Стовпи суспільства» Г. Ібсена), Беренда («Загибель Надії» Г. Гейерманса) та інші.

Режисер та антрепренер П. Гайдебуров наслідував роботу мхатівців, але й ця система не припала до смаку молодому естетові – Таїрову. При постановці другої своєї вистави «Дядя Ваня» А. Чехова, він проводив репетиції під акомпанемент музики Чайковського і Шопена. Таким прийомом він мав намір викликати у акторів глибокі переживання, а також об'єднати усіх єдиним настроєм.

Вже в перших своїх виставах режисер Таїров почав проявляти самостійну режисерську думку, самостійний підхід до вирішення вистави. З 1909 по 1913 рік він проходить корисну акторську та режисерську практику у різних театрах – периферійних і столичних.

У 1909–1910 році Таїров працює в Ризі, у російському драматичному театрі. Ставить там такі складні вистави як «Анатема» Л. Андреєва, «Заради щастя» Ст. Пшибишевського, «Північні богатирі» Г. Ібсена, «Сарданапал» Дж. Байрона. «Дядя Ваня» А. Чехова, «Апостол сатани» («Учень диявола») Б. Шоу. Грає ролі Астрова, Анатеми та інші.

В 1911–1912 працює в Новому драматичному театрі Рейнеке у Петербурзі. Тут він виступив останній раз як актор у ролі Мізгіря («Снігуронька» О. Островського), ставить п'єсу «Зворотній бік життя» Х. Беневенто, працює з художником С. Судєйкіним, композитором М. Кузнєцовим.

1913 рік був знаковим у житті Таїрова. Він закінчує юридичний факультет Петербурзького університету і вступає в Московську адвокатуру. В цьому ж році його запрошують працювати у «Вільному театрі» в Москві, яким керував Коте Марджанов. У листопаді 1913 року Таїров поставив у цьому театрі пантоміму «Покривало П'єретти» А. Шніцлера, яка створила йому режисерське ім'я. Критики писали: «Одностайно визнано, що «Покривало П'єретти» – це перша постановка «Вільного театру», про яку можна серйозно говорити, яка дійсно відображає творче горіння режисера»... «В характері постановки цієї пантоміми на сцені «Вільного театру»...відбувається спрямованість до монументальності, до посилення вагомості цього твору, до поглиблення і витончення переживань». Ці відгуки на першу московську виставу Таїрова говорять про те, що вже в цей час проявлялися основні ознаки його постановочного стилю, творче горіння, глибина, вишуканість, чітка спрямованість. Постановка «Жовтої кофти» в цьому театрі також підтверджує цей висновок.

Однак сталося так, що «Вільний театр» у 1914 році розпався. Таїров у цій ситуації разом з групою молоді та артисткою МХТ Алісою Коонен рішуче створює новий театральний організм, який назвали «Камерним театром». Цей театр почав працювати у невеликому приміщенні біля Нікітських воріт. Театр відкрився виставою «Сакунтала» («Шакунтала») Калідаси 25 грудня 1914 року. Вистава ця відкрила творчу платформу режисера. Стало очевидним, що він захоплюється перш за все романтичним та трагічним репертуаром, легендарними та поетичними сюжетами, вишуканою акторською майстерністю; режисер прагнув великих сильних і красивих пристрастей.

У цьому відрізкові часу (до революції 1917 р.) творчий напрям театру Таїрова визначався такими виставами як «Сакунтала» (1914 р.), «Весілля Фігаро» (1915), «Покривало П'єретти» (1916) і особливо «Фаміра Кіфаред» І. Анненського (1916) та «Саломея» О. Уайльда (1917). У цих режисерських роботах звеличувалася сила характеру людини, непереможність її почуттів та духовна краса.

О. Я. Таїров усе більше й більше керувався в своїй постановочній

роботі розумінням основного принципу естетичної проблеми – відношенням мистецтва до дійсності. В основу цього принципу він ставив твердження, що існують дві правди: правда життя та правда мистецтва. Таїров вводив поняття «малої дійсності». Нею була дійсність, зафіксована драматургом.

Під поняттям «великої дійсності» було заховане розуміння самого багатогранного життя. Завдання режисера має полягати в тому, щоб він умів перевіряти «малу дійсність» «великою дійсністю» (нашим життям). Театр повинен поглиблювати, досконалити, посилювати малу дійсність (літературу, драматургію), трактувати по новому класичні твори, збагачувати п'єси про сучасність, привносити в п'єсу те, що режисер бере з реального життя.

Таїров вважав, що режисерові спочатку треба «...продумати форму вистави, врахувавши при цьому сили і прагнення колективу, тобто ті виробничо-творчі тенденції, які виникли на його шляху – в цьому полягає перше завдання режисера»...

В акторському мистецтві Таїров висунув гасло «розкріпачення актора» («раскрепощение актера»). Він прагнув виховати актора-майстра, актора-віртуоза, здатного володіти зовнішньою та внутрішньою технікою. Таїров протиставляє вишукану, темпераментну, винахідливу акторську майстерність, наповнену емоціями – пасивній ілюстрації літературного твору на сцені. Він іноді впадав навіть у крайнощі вияву своїх ідей, однак зумів критично поставитися до своїх гіпербол і почав відшукувати нові шляхи. І все ж, він завжди відстоював право театру створювати виставу як самостійний, мистецький, проблемний твір.

В основі творчої діяльності Таїрова лежало тверде переконання, що всяке мистецтво постійно оновлюється, розвивається. Реалізм, як напрям мистецтва, також не може бути чимось раз і назавжди даним, чимось таким, що може переходити з покоління в покоління незмінним. Те, що колись вважалося реалістичним, з плином часу стає трафаретним і долається новими формами, навіть того ж реалізму.

«Ми знаємо, – говорив він, – що Адрієна Лекуврер, артистка, яка працювала у XVIII столітті, вважалася реформатором французької сцени, а визволив її від класицистського способу гри реалізм, але ми знаємо також, що драматург Скріб написав п'єсу про Адрієну Лекуврер для артистки Режан, яка була представницею реалізму, але вже в інший час і з іншим способом сценічної гри. Малий театр також вважався цитаделлю реалізму, доки не було МХТ, але після появи МХТ реалістична гра

на сцені стала чимсь іншим, ніж це було до того». Таке розуміння спрямування театрального мистецтва спричинялося до того, що на кожному новому етапі розвитку суспільної ситуації, Таїров відшуковував і новий концептуальний підхід до вирішення творчих завдань.

Перший (дореволюційний) період роботи Камерного театру закінчувався постановкою п'єси І. Анненського «Фаміра Кіфаред» (1916) та «Саломеєю» О. Уайльда (1917). Спеціальні журнали того часу відмічали, що «... постановка «Фаміри Кіфаред» без сумніву є найбільш значне явище московського театрального життя на початку сезону». Рецензент відмічав, що вистава була дуже цікаво задумана, і хоч не все вдалося як бажалося, самий факт такої постановки дуже вагомий. Щодо «Саломеї», то тут бралася до уваги досконала робота Аліси Коонен і загальна культура спектаклю (художниця О. Екстер).

Театрознавець П. Марков писав про ці дві вистави так: «Трагедія Анненського «Фаміра Кіфаред» стала першим сценічним маніфестом Таїрова. З книг Фукса, Сергія Волконського, який обнародував думки Адольфа Аппіа, вже відомі були теоретичні вимоги тривимірного сценічного простору, який цілком відповідав тривимірному тілу актора. Відомо було, що ані площинне, ані барельєфне вирішення не узгоджувалися з теоретичними постулатами тривимірності тіла актора на сцені».

Такий задум і втілювала вистава «Фаміра Кіфаред». «...Куби і піраміди, система скісних майданчиків на сцені, на яких працювали актори, створювали певний образ античної Греції. Ці піраміди збуджували асоціації... пов'язані зі стародавньою Елладою».

«Вистава «Фаміра Кіфаред» завершила цілий етап творчості Таїрова і стала ключем до його подальших пошуків у галузі вирішення сценічного простору, наче уособлюючи естетичні принципи, які потім Таїров розвинув ще більше».

Під час лютневої революції здавалося що Камерний театр гине, але вже восени 1917 року він знову набрався значної творчої сили. Репертуар театру за період 1917–1922 років складався з таких п'єс: «Король Арлекін» Лотара, «Обмін» Клоделя, «Саломея» Уайльда, пантоміми «Скринька з іграшками» Дебюссі. Таїров повністю відмовився від живописних декорацій. В «Саломеї» він намагався використати «живі декорації», які повинні були відповідати сценічним подіям. Тепер починався період розробки та закріплення театральних, специфічних, лише йому властивих прийомів творчості. Цей період був

характерний такими програмними виставами як «Адрієна Лекуврер» Скріба, «Благовіщення» Кloделя, «Ромео і Юлія» Шекспіра, «Принцеса Брамбілла» за Гофманом, а завершився підсумковими постановками – «Федра» Расіна (лютий 1922 р.) та «Жирофле Жирофля» Лекока (жовтень 1922 р.).

В цей період у театрі Таїрова вже були актори, на яких він міг опертися у своїх шуканнях: Коонен, Церетеллі, Соколова, Еггерт, Аркадіна, Уварова. Вони були його творчими спільниками у будівництві театру. Та і в цей час не було все творчо гармонійним і переконливим.

Вистава «Ромео і Юлія» була поставлена у формі арлекініади, у виставі «Принцеса Брамбілла» панувала ексцентріада і гротеск. У цих виставах з надмірною щедрістю перепліталися фантастика, буфонада, кольорова яскравість та циркова акробатика з певними елементами реальності. У «Благовіщенні» Кloделя режисер наполегливо боровся з містичними тенденціями автора.

Однак вже у виставі «Адрієна Лекуврер» Скріба, яка назавжди збереглася у репертуарі театру, на тлі стилізованого бароко, серед розгульної придворної шляхти, розгорталася ніжна і трагічна історія талановитої артистки Лекуврер, для зображення якої Аліса Коонен зуміла знайти хвилюючі інтонації. Вишуканості дворян вона зуміла протиставити людяність і простоту, досягаючи при цьому трагічної сили.

Французький літератор Жан-Рішар Блок на вечорі, присвяченому 750 виставі «Адрієни Лекуврер» у 1944 році сказав так: «Таїров і Коонен створили чудо, поставивши цю п'єсу. Вони відкрили, що наш репертуар має можливості досі нам невідомі й вони довели, що театральна вистава – це творчість. Ми дали їм досить посередню мелодраму, а вони з неї зробили хвилюючу трагедію. Ми їм запропонували Скріба, а вони нам повернули Шекспіра».

В цьому полягає їхня заслуга перед Францією. Образ французької актриси Лекуврер Аліса Коонен досконалила протягом багатьох років.

І все ж, найважливішими роботами Таїрова за період 1920–1922 років були «Федра» Ж. Расіна і «Жирофле Жирофля» Ш. Лекока. Тут режисер Таїров підійшов до тих важливих начал, яких він шукав увесь час, а ними були – досконала культура сценічного руху та глибоке опрацювання виразності сценічного мовлення, а в першу чергу найважливішої властивості його вистав – емоційного внутрішнього наповнення.

Обидві вистави були поставлені у плідному для російської культури році. Це був той рік, коли Є. Вахтангов поставив вистави «Гадибук»

у студії «Габіма» та «Принцесу Турандот» у Третій студії МХТ; коли Вс. Мейєрхольд продемонстрував свою «біомеханіку» та конструктивістську декорацію у «Великодушному рогоносці» Кромелінка, а у Станіславського вийшов несподіваний «Ревізор» з Михайлом Чеховим у головній ролі. Це була наче демонстрація багатогранності російського театрального мистецтва, вільного від різних обмежень і заборон – форма вистав була дуже вишукана і несподівана. Театри прагнули говорити про найбільш суттєві проблеми мистецтва, найбільш важливі реалії життя. Вони не допускали заниження вимог до мистецтва. Кожна вистава викликала активні дискусії. Зали театрів були завжди переповненими, всупереч важкому економічному становищу.

«Федра» Камерного театру належала до історичних подій у розвиткові рис нового театру. Дивним було саме звернення до класициста Расіна в той час. Це був зовсім безкомпромісний спектакль. Його необхідно було наснажити великими, піднесеними почуттями. І це вдалося зробити. Таїров воскресив образи античні, монументальні, по новому трактував класицизм.

Камерний театр на початку двадцятих років двадцятого століття стає все більше і більше популярним. До нього почала ходити молодь. Театр не відтворював «сіру дійсність», він зображував полум'яні пристрасті життя людей. До того ж успіхові вистав найкраще сприяла акторська гра Аліси Коонен: «На всій подобі Федри, – писав П. Марков, – лежала ознака екстатичності та жорстокості... в багряному плащі, на невисоких котурнах, вона рішуче крокувала по сцені і несподівано впадала в розпач, зламана болем і відчуттям ганебного кохання до свого пасинка. Коонен рвучко кидала своє тіло по простору сцени, рвучко піднімала руки до неба, накликаючи прокляття богів на свою голову, вона виголошувала свої монологи наспівним способом, час від часу перетворюючи їх у тужливий плач та хворобливий крик».

Іполіт у виконанні Церетеллі був позбавлений всяких негативних рис, це був благородний, гарний юнак, захоплений мисливством і глибоким почуттям до Арікії. Це був актор, неначе спеціально призначений для таїрівських шукань. Розумний, привабливий, винахідливий, він чудово грав головні ролі у виставах «Фаміра Кіфаред» та «Король Арлекін». Іполіт у виконанні актора Церетеллі характеризувався внутрішнім благородством та відразою до брехливих стосунків.

Акторський дует Коонен і Церетеллі звучав вагомо і драматично.

В цьому ж, 1922 році, режисер Таїров досягнув також великого успі-

ху і у зовсім протилежному творчому напрямі – арлекініаді. Прикладом успішності шукань у цьому стильовому та жанровому різновиді була вистава «Жирофлє Жирофля» Шарля Лекока. Таїров захоплено іронізував над усіма образами спектаклю, розгортав цілком одверту сценічну гру-забаву. Він був дуже щедрий на знахідки, вибудовував блискучі мізансцени (художник Г. Якулов), створював надзвичайно барвисте і радісне видовище. В цій виставі режисера цікавила не логіка образів, а логіка жанру. Утверджувалася саме неправдоподібність оперети, її гротесність. У 1922 році цілком ясно викристалізувалися уподобання режисера Таїрова – це були два крайні жанри – трагедія та арлекініада. Якщо у виставі «Федра» домінував принцип трагедії, то у виставі «Жирофлє Жирофля» домінував принцип опереткової неправдоподібності.

Ці дві протилежні вистави завершували значний період роботи Камерного театру. Після восьмирічної наполегливої діяльності, театр створив нові закони сценічного руху, сценічного мовлення, утвердив різноманітність сценічних побудов та силу акторської емоційної виразності.

У лютому 1923 року трупа Камерного театру виїхала на гастролі за кордон. Протягом семи місяців вона побувала у містах Німеччини – Берлін, Лейпціг, Мюнхен, Галле, Франкфурт, Дрезден та Франції – Париж. Відгуки на ці гастролі друкувалися в газетах Англії, Америки, Італії та інших країн Європи, не кажучи вже про ті країни де побував Камерний театр. Вистави московських акторів робили приголомшливе враження. Солідний знавець театрального мистецтва П. Марков пише: «Західна Європа зустріла сміливу молоду трупу, захоплену своїми завданнями, і сила насолоди життям, що виникла серед музейної атмосфери «Комеді Франсез» і вульгарної легкості Театрів бульварів – здавалася «варварською», такою, що говорила про невичерпно зухвалу мужність молодого радянського мистецтва. Не випадково книга Таїрова «Записки режисера» у німецькому перекладі називалася «Розкутий театр»».

Театр повернувся додому переможцем. Таїров завоював визнання передової театральної інтелігенції у західних країнах. Однак після свого перебування в іншій соціальній атмосфері, він серйозно замислився над своїм подальшим творчим шляхом, над новими творчими завданнями. Поворот у мисленні незабаром проявився в репертуарних шуканнях. У 1924 р., наче відгукуючись на заклик А. Луначарського – «Назад, до Островського», він ставить «Грозу», звертається до драматургії

Бернарда Шоу (поставлено було «Святу Іоанну»), а вже у 1926 році по справжньому захоплюється реалізмом О'Ніла – ставить аж три його п'єси – «Пелехата мавпа», «Любов під в'язами» і «Негр».

Постановка цих п'єс знаменувала новий етап у творчості режисера, це був перехід на позиції т.зв. «конкретного реалізму» (так Таїров назвав новий період історії театру). Критика по різному сприйняла постановку «Грози» в Камерному театрі. А. Луначарський вважав її «...одним з поворотів до театру»... де «Гроза» тлумачилася як російська трагедія. О. Кугель писав: «Я думаю про те, що нічого не виходить із закликом «Назад, до Островського» і що театри, навіть при доброму бажанні (цього), прожогом втікають від нього»...

Сам Таїров у цей час прагнув як можна глибше заглянути у трагедію існування людини, зосередитися на жанровому змісті трагедії, він почав все більше відходити від ефектних зовнішніх побудов і заглиблювався у внутрішні суперечності сценічного образу. Саме в цій тенденції багато йому допоміг глибинний реалізм американського драматурга Юджина О'Ніла. Ті конкретні узагальнення, які він не зумів досягнути в «Грозі», вдалися відразу у «Пелехатій мавпі». «Постановка п'єс О'Ніла стала найбільшим досягненням Камерного театру у ті часи, – пише Г. Товстоногов у статті «Подвижник». – Тут вже була відсутня та зовнішня яскравість, яка була притаманна для ранніх постановок Таїрова, дія стала скупою, зосередженою, наповненою трагічним ритмом»...

Драматургія О'Ніла приблизила творчість Таїрова до сучасності. Режисер став більше заглиблюватися у соціальні проблеми буття, розробляти психологічну конкретику сценічних образів. Однак стосунок Таїрова до п'єс О'Ніла був у той же час досить складним, він не приймав хворобливого експресіонізму драматурга.

Новизна творчих шукань режисера не проходила повз увагу критики, в періодичних виданнях писалося: (про виставу «Пелехата мавпа») «Ця вистава стала великою і хорошою перемогою Камерного театру. Вона вінчає ту хворобливу смугу «безпредметнісної» театральщини, що затягнулася аж на два сезони – вона одночасно завершує шукання нового цілком сучасного репертуару і відповідної нової форми». («Известия» В. Блюм.)

А. П. Марков у «Правді» писав про виставу «Любов під в'язами»: «Камерний театр і його режисер Таїров добре розчули важку ходу драми О'Ніла. Не пов'язуючи п'єсу з певним моментом, Таїров відповідно до манери Камерного театру трансформує дію в атмосферу узагальне-

ного реалізму».

Період т. зв. конкретного узагальнення розцінювався критикою як час найдосконаліших режисерських досягнень Таїрова. Він починався «Грозою» Островського; завершувався постановкою «Оптимістичної трагедії» у 1933 році. Сюди входили не лише п'єси Ю. О'Ніла, які дійсно вивели режисера на шлях глибокого осягнення життєвого драматизму, але й інші видатні майстри світової драматургії – Бернард Шоу («Свята Іоанна»), Бертольд Брехт («Опера жебраків»), Тредуел («Машиналь»).

В цей період Таїров звернувся і до творчості видатного українського драматурга Миколи Куліша. У 1931 році він поставив його драму «Патетична соната». Хочеться вірити, що саме після цієї постановки та ще після сценічного прочитання п'єси Л. Первомайського «Невідомі солдати» авторитет Таїрова як постановника сучасної теми настільки зміцнився, що йому довірили поставити кращий тогочасний здобуток радянської драматургії «Оптимістичну трагедію». Прем'єра цієї вистави відбулася 18 грудня 1933 року. Радянський офіціоз – газета «Советское искусство» за 20-те грудня цього року так відгукнулася на цю постановку: «Камерний театр знаходить свою, лише одному йому притаманну сценічну мову, свій стиль, який є результатом критичного засвоєння, з точки зору сучасного чутливого і мислячого колективу, всього того кращого, що театр зумів надбати за час свого існування. «Оптимістична трагедія» – яскравий доказ цього».

Успіх цієї постановки визначався ще й тим, що тут утворилася тісна співпраця творчих однодумців – драматурга і режисера. Таїров завжди прагнув поставити саме сучасну романтичну трагедію. Драматург Вс. Вишневський органічно поєднував у своїй творчості глибоке знання життя з особливою політичною спрямованістю і сміливістю сценічних вирішень.

Таїров нарешті знайшов п'єсу, позбавлену побутових подробиць, але всім своїм ладом заглиблену в сучасність, що відповідало теперішнім його переконанням. Що стосується Вишневського, то він завдяки Таїрову позбувся певної декларативності, чіткіше вибудував психологічну характеристику персонажів. П. Марков у вище згаданій статті зазначає, що «Таїров, як митець, твердо стояв на землі. У своїх висловлюваннях він ніколи не відмовлявся від поняття «реалізм», «він іноді лише не зовсім точно пропонував варіанти назви від «неореалізму» до «сконцентрованого реалізму» або «крилатого реалізму» як він називав у останні роки своє мистецтво».

Вистава «Оптимістична трагедія» дала поштовх до нового розуміння трагедії режисером Таїровим, він по новому почав ставитися і до західноєвропейської класики. Таїров розгорнув нові пошуки в царині класичної спадщини і вже у 1934 році в репертуарі театру появилася парадоксальна вистава «Єгипетські ночі», яка поєднала творчість зовсім несумісних авторів —Б. Шоу («Цезар і Клеопатра»), О. Пушкіна («Єгипетські ночі») та В. Шекспіра («Антоній і Клеопатра»). В цій своєрідній контамінації об'єднувалися не лише різні автори, але й різні жанри, різне ставлення авторів до постаті Клеопатри. І все ж це була друга зустріч режисера з Шекспіром. Якщо колись він дозволяв собі поставити «Ромео і Джульєтту» у плані арлекініади, то тепер він дуже глибоко був вражений шекспірівським трагізмом. Режисер прочитував історію Клеопатри через зіткнення двох цивілізацій. Могутність мілітаризованого Риму протиставлялася силі високої духовної культури. Таїров побачив тут і той величезний зудар людських пристрастей, який завжди захоплював його. Тогочасна критика не прийняла поєднання Шоу з Шекспіром, але визнавала також значні можливості Камерного театру для постановок шекспірівських п'єс. Однак ситуація в країні склалася так, що Таїрову з половини 30-х років вже не вдалося звернутися до шекспірівської трагедії, він шукав все більшого зближення з сучасністю, однак не знаходив таких драматургів, які задовольняли б його вимоги. Характерно, що він у цей час спілкувався і з драматургами інших народів, наприклад з грузинським (постановка «Алькасара» Г. Мдивані) та українським («Дума про Британку» Ю. Яновського). У 1940 році за допомогою Аліси Коонен Таїрову вдалося досягти значного творчого успіху постановкою «Мадам Боварі» за Г. Флобером (інсценізація Коонен). Ця вистава відкривала новий напрям шукань Таїрова – шлях захисту окремої людини від аморальності світу, шлях тонкого проникнення у людську психологію.

Тенденція до узагальнення, як одна з основних рис його творчості, тут проявилася в аналізі досі окремої людини та її оточення. Саме це оточення Емми Боварі було розкрите у виставі з нещадністю гострої спостережливості.

Художники Є. Коваленко та В. Кривошеїна вибудували на сцені багатокімнатну вертикаль, яка давала можливість швидко змінювати місця дії, а значить і забезпечити широкий показ подій. Обстановка вірно відображала епоху, але була зведена до необхідних речей. Однак кожна деталь мала своє смислове навантаження.

Знавці писали, що Аліса Коонен була вираженням сутності вистави. І в ніжно ліричних сценах, і в жагуче-пристрасному коханні вона переконувала і захоплювала глядача.

Критика знаходила у виставі щось «дисидентське», але це була вже критика не дуже об'єктивна. В сорокових роках вона була відносно Таїрова надмірно прискіплива. Критика ця спрямовувалася партійним керівництвом, яке, зрештою, не дивлячись на всі досягнення Камерного театру, у 1949 році ліквідувала його.

У жовтні 1941 року Камерний театр був евакуйований у Казахстан. Працював у містах Балхаш та Барнаул. Там він випускає такі вистави: «Небо Москви» Г. Мінца (квітень 1942), «Фронт» О. Корнійчука (листопад 1942) та «Доки не зупиниться серце» К. Паустовського (квітень 1943 р.). В жовтні 1943 року Камерний театр повертається до Москви. 25 грудня, вже у Москві, відбулася прем'єра п'єси Паустовського «Доки не зупиниться серце». Відомий театрознавець Г. Бояджієв так висловився про неї у газеті «Література і мистецтво»: «П'єса... надзвичайно «зручна», вона не вимагає пошуків нових форм і цілком задовольняється «камерним романтизмом»... Я глибоко переконаний, що засоби застосовані для виразу страждань Адрієни або Федри непридатні для вираження почуттів сучасних людей»...

В. Вишневський в тій же газеті заперечував Бояджієву: «Нам у нашій країні потрібні театри найрізноманітніших видів і напрямів... Не можна нівелювати мистецтво і під прапором реалізму встановлювати монополію якого б не було одного театру або одного напряму... Нехай на сцені [Камерного] театру буде вишуканий малюнок, чітко розставлені рухи, символіка і умовність там, де вони необхідні, і крилатий реалізм цілого»...

За останній період творчості (1944 – 1949) Таїров поставив ще десять вистав, з яких варто згадати «Чайку» А. Чехова, «Старика» М. Горького та «Без вини винуваті» О. Островського.

У 1949 р., під час кампанії проти «космополітів», Таїров піддався антисемітському цькуванню. Його звинуватили в «низькопоклонстві перед Заходом», розкрили його псевдонім і усунули від керівництва Камерним театром. Через рік Олександр Таїров пішов із життя.

VIII. СТАЦІОНАРНИЙ ТЕАТР МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

Микола Карпович Садовський ще до революції 1905 року намагався обійти заборони царського уряду стосовно використання в репертуарі українського театру перекладних п'єс з інших мов. Він вбачав у цьому нищення української культури.

Таку позицію розділяли і інші режисери театру корифеїв – М. Кропивницький мріяв поставити «Отелло» та «Венеціанського купця» Шекспіра, М. Старицький навіть переклав «Гамлета». Проте здійснити свої мрії вони не могли через цензурні обмеження. Микола Садовський таки зумів поставити комедію Островського «Ліс» у своєму театрі в 1892 році (однак російською мовою).

Миколі Карповичу вдалося також у той період діяльності перекласти і поставити п'єсу О. Писемського «Горькая судьбина», яку він «перехрестив» у п'єсу «Никандр Безщасний» і вона якось прослизнула повз руки цензора. Отже, повернувшись з Галичини, де він разом з Марією Заньковецькою працював у театрі «Руської бесіди» в 1905 році, Садовський відразу скористався з післяреволюційних полегшень заборон і почав організовувати в Полтаві новий український театр, в якому б міг здійснити свою давню мрію про розширення репертуару. За короткий час талановитому організаторові-Садовському вдалося зібрати досконалу у творчому відношенні трупу. До неї ввійшли і актори старої генерації – талановиті, досвідчені і відомі глядачам актори – Заньковецька, Ліницька, Борисоглібська, Мар'яненко, Загорський, Левицький, а з талановитої молоді – Мінченко, Петляш, Хуторна, Ніжинська, Герцик, Доля, Діброва, Ковалевський, Корольчук, Милович, Березовський.

Театр відкрився у Полтаві 15 вересня 1906 року виставою «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого. 16 вересня йшла «Суєта», 17-го – «Бурлака», 19-го – «Безталанна» – всі п'єси того ж автора.

Чому так сталося, що на першому етапі роботи театру Садовського його організатор мусив ставити саме найкращі п'єси класичного репертуару?

Необхідно було насамперед подбати про створення міцної матері-

альної бази театру. Щоб це забезпечити, режисер мусив мати, перш за все, такий репертуар, який би зацікавив широкі кола громадськості, задовольнив би їхні духовні потребі, спонукав глядачів великого міста ходити до театру. Ми знаємо, що початок XX століття відзначався різноспрямованими мистецькими течіями і, опираючись на традиційний репертуар, можна було і провалити справу, однак Микола Карпович не побоявся цього.

Він сам так пише про свою репертуарну політику: «...Мене іноді страшенно в досаду вводять жовтороті театральні рецензенти, які те й роблять, що ставлять догану: що пора покинути старий наш власний репертуар, а братися за новий, мовляв, світовий, європейський, забуваючи про те, що нашу ниву не можна так раптом орати, терном порослу, бо спершу треба виробити новий плуг, а задля нього новий леміш і чересло, а тоді й орати. Але й тоді, коли навіть ми викуємо новий плуг, зоремо ниву і посіємо, мовляв, нове зерно, ми не повинні зовсім занедбати свій власний національний репертуар. Він вислужив свою службу, ним ми проралили забите поле, а тепер, коли він не задовольняє вищі круги, яким натурально бажається вивести театр в широке європейське море, питомий старий репертуар повинен робити свою службу в народі і підіймати його до вищих потреб. Ми сміливо можемо гордитися ним, бо ніде, ні в одному народі такого народнього театру нема, як наш. А задля правдивого розвою народу він конче потрібний».

За час першого сезону крім вище названих п'єс І. Карпенка-Карого було випущено ще цілий ряд п'єс молодого автора Любові Яновської «Лісова квітка» (інша назва «Дзвін до церкви скликає, але сам у ній не буває»). Тут дебютував як режисер талановитий актор-комік Федір Левицький, він поставив «За двома зайцями» Старицького. Появилися ще в цьому сезоні і любимі глядачами драма І. Карпенка-Карого «Наймичка», драма М. Старицького «Не так сталося, як жадалося».

В жовтні 1906 року трупа переїхала до Миргорода, де були показані деякі вистави з названого репертуару, а з нових вистав глядач побачив «Зимовий вечір» Михайла Старицького та «По ревізії» Марка Кропивницького.

В. Василько повідомляє в книжці «Микола Садовський та його театр», що в цьому першому сезоні трупа працювала ще у Ромнах, Ніжині, Житомирі, Жмеринці, Могилів-Подільському та Кам'янець-Подільському. Це було складне існування мандрівного театру, грали в нетоплених приміщеннях, переїздили з місця на місце, іноді навіть на

підводах. Однак театр мав успіх у глядача і Садовський зробив рішучий крок, щоб «поселитися» з театром на певний час у Києві. Він заорендував на весну 1907 року приміщення Троїцького народного дому (де тепер працює Київський театр оперети). В. Василько пише у згаданій книжці: «Київ прийняв трупу Садовського дуже добре. Спектаклі відбувалися з аншлагами, збори були хороші. Після такого прийому громадськості Микола Карпович остаточно переконався, що тут можна заснувати стаціонарний український театр і заорендував приміщення на цілий рік... У квітні Київ відсвяткував 25-річний ювілей сценічної діяльності Миколи Карповича. Це було свято всієї української культури».

Свій перший сезон театр закрив 1 травня 1907 року.

Другий сезон театр почав у червні 1907 року в Полтаві. Трупа поповнилася новими акторами. До театру був запрошений відомий художник Василь Кричевський, диригент Г. Єлінек, співачка О. Петляш. Репертуар був довершений, до нього входили 15 п'єс української класичної драматургії.

Першим новаторським «ударом» в цьому періоді була постановка гоголівського «Ревізора» в українському перекладі та постановка дуже актуальної на той час п'єси-драми Є. Чірікова «Євреї», також перекладена українською мовою.

Постановка цих вистав викликала заперечення у певних колах, однак Садовський проявив особливу творчу сміливість і здобув перемогу, вистави ці мали великий успіх у глядача.

Розмірковуючи над діапазоном творчих можливостей українського музично-драматичного театру, Садовський дійшов висновку, що йому необхідно ставити і опери.

Першою ластівкою в цьому плані була опера польського композитора С. Монюшка «Галька», італійського композитора П. Масканії «Сільська честь». В репертуарі театру, звичайно, появилися опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», оперета М. Лисенка «Чорноморці», опера західноукраїнського композитора Д. Січинського «Бранка Роксолана». Садовський плідно працював з М. Лисенком над комічною оперою «Енеїда», поставив його «Утоплену» та «Різдвяну ніч».

При постановці музичного твору Садовський намагався якнайглибше розкрити зміст музики. Сценічний образ вибудовував не матеріалі партії, прагнучи до злиття вокального і дійового компоненту; він вважав, що актор-співак має не тільки виконувати нотну структу-

ру, а й проживати душевний процес, відповідно до сценічної ситуації. «Розкрийте мені причину, що породило цей стан. Це почуття, що вилилося в арію», – говорив він. Під його впливом формувалися молоді актори-вокалісти, наприклад М. Литвиненко-Вольгемут, І. Козловський (співав у хорі театру Садовського) та інші. Нам здається, що коли б Микола Карпович і не мав інших заслуг перед українською культурою, а тільки працею по сценічному утвердженню національної опери, то і ця обставина робила б його видатним діячем національного театру.

В другому сезоні театр Садовського переїхав з Полтави до Сум, а потім у серпні 1907 року до Катеринослава. Це місто з захопленням сприйняло вистави молодого театру, появилися театральні рецензії, які підтримували його творчі шукання.

На цьому закінчилася мандрівна історія трупи Садовського. Вона переїхала на постійне перебування в Київ і восени 1907 року виставою «Суєта» тут відкрився перший український стаціонарний театр.

Газета «Рада» надрукувала звіт про відкриття нового театру, у ньому відзначалося: «На цю трупу українське громадянство покладає свої найбільші надії; трупа молода, артисти – люди талановиті, люблять своє діло, щиро беруться за нього... Треба тільки, щоб трупа поповнила свій репертуар... і почала виставляти п'єси новітнього напрямку... без широкого шляху європейської драми... театр не матиме ні морального... ні матеріального успіху».

Саме перед відкриттям театру влада заборонила Садовському виставляти п'єсу Чірікова «Євреї», хоч вона йшла в багатьох російських театрах. Садовський з гіркотою подумав, що не так вже й легко українській трупі розширювати свій репертуар. Однак, достроково була поставлена комедія Отто Ернста «Вихователь Флаксман». Прем'єра її відбулася ще у вересні, однак вистава успіху не мала. Актори просто не вміли грати такі п'єси.

Наступною виставою «іноземного походження» була лірична драма польського драматурга Горчинського «В липневу ніч». Ця п'єса, сповнена психологічних настроїв, була близькою українському акторові і вона вдалася. Особливо підмічали гармонію постановки та образи головних героїв драми Ягни та Ігнаца, які виконували М. Заньковецька та М.Садовський.

Найбільш гостра полеміка розгорнулася при підготовці до показу третьої п'єси – «Ревізор» М. Гоголя. Садовського почали просто цькувати, коли він оголосив, що буде ставити «Ревізора» українською мо-

вою. Особливо галасувала шовіністична київська преса та петербурзький журнал «Театр и искусство». Вони навіть уявити собі не могли, що Хлестаков може говорити українською мовою.

В. Василько пише, що Микола Карпович з приводу цього спектаклю писав так: «Постановка «Ревізора» – це був той іспит, який український театр повинен був скласти перед очима всієї публіки на право стати... з високо піднятою головою серед усіх європейських театрів».

Найважче було виконати цю задачу через те, що кожен з українських акторів бачив цю п'єсу на російській сцені. Садовський доклав великої енергії, щоб відійти від російського постановочного шаблону, поставити цю п'єсу в своєму тлумаченні.

Талановиті актори його трупи підтримали цей задум і вистава вдалася на славу. Рецензенти писали: «...«Ревізора» зіграли настільки добре, з таким ансамблем, з таким почуттям такту і розумінням кожним з виконавців своєї задачі, що трупа може сміливо залучити «Ревізора» до свого репертуару, як одну з найбільш вдало виконаних п'єс».

У цьому сезоні – 1907–1908 року – Садовський поставив ще одну цілком європейську річ – оперу чеського композитора Бедржиха Сметани «Продана наречена».

В цій опері особливо порадувала глядачів чудова співачка і обдарована драматична актриса Олена Петляш. Микола Карпович добре справився з партією Кецала. В особі диригента Густава Єлінека, чеха за походженням, режисер мав чудового помічника. Започаткувалася нова лінія розвитку театру – захоплення оперною творчістю.

Під кінець сезону на сцені стаціонарного українського театру відбулася ще одна прем'єра західноєвропейського автора – «Загибель Надії» Г. Геєрманса. Зміст п'єси був гостросоціальним. Власник риболовецької шхуни «Надія» свідомо відправляє її на загибель у море, щоб після її потоплення отримати потрібну йому страховку. Рибалки також відчувають, що струхлявіле судно може не витримати несподіваного шторму, але відправляються в море, залишаючи рідних в тривозі.

З цією п'єсою Садовський вперше ввів на українську сцену робітничу тематику.

Другий театральний сезон закінчився 25 лютого 1908 року.

У сезоні 1908–1909 року було поставлено 8 нових вистав. З них п'ять мали перекладні п'єси, це «Никандр Безщасний» Писемського, «Бог помсти» Шолом-Аша, «Сільська честь» – опера П. Масканії, «Забавки» А. Шніцлера.

У цьому сезоні Садовський захоплюється історичною драмою. За цей час було поставлено з великою винахідливістю аж три складні історичні полотна – «Тарас Бульба» (за Гоголем) М. Старицького. Дві останні з них увійшли в золотий фонд театру.

Постановка «Тараса Бульби» була програмною роботою Миколи Карповича. У ній яскраво втілювалася тема патріотизму, героїзму, військового братерства. Вдало були розподілені ролі, що забезпечило творчий успіх вистави: Тарас – Садовський, дружина Тараса – Борисоглібська, Андрій – Мар'яненко, Остап – Корольчук.

Наприкінці сезону зі складу трупи вийшла М. Заньковецька, що значно відбилося на якості вистав.

В четвертому сезоні режисер Садовський з великою наснагою почав працювати над «Дохідною посадою» О. Островського. Він сам переклав цю п'єсу, назвавши її «Тепленьке місце». Ця назва говорила про загострення концепції цієї сатиричної комедії. До постановки Микола Карпович готувався ціле літо. Він вивчав епоху, побут, стосунки людей, творчість Островського, вникав у проблему та конфлікт п'єси. Якої якості була ця вистава говорить вже сама обсада твору: Вишневський – М. Садовський, Анна Павлівна – Л. Ліницька, Жадов – І. Мар'яненко, Юсов – Ф. Левицький, Белогубов – М. Петлішенко, Микін – Є. Рибчинський, Досужев – М. Вільшанський, Кукушкіна – О. Полянська, Юленька – М. Малиш-Федорець, Полінька – О. Петляш.

Постановка «Тепленького місця» говорила про значні можливості українського театру, який зумів на високому художньому рівні передати громадську наснаженість цієї п'єси. Однак, не можна не сказати і про те, що після виходу М. Заньковецької щось надломилося у творчості театру. Садовський не встояв перед лютою комерціалізацією театру, яка полонила всі театри Росії. До репертуару вдиралися п'єси низького художнього рівня типу «Куми Марти» (переробка п'єси «Чарівниця»), розважальних п'єс Волоського («На бідного Макара», «Хатня революція», «Панна штукарка»), примітивна комедія Зінкевича «Пан Штукаревський» зібрала щось із тридцять аншлагів (правда, тут дуже винахідливо грав дяка Ф. Левицький), вигідно продемонструвала свою майстерність і Любов Ліницька у чисто побутовій комедії Сулими «Дячиха». Якщо додати, що в цьому сезоні поставлено ще дві єврейські мелодрами Гордіна («Кохання і смерть» та «Людожери»), то стане зрозуміло, що такий репертуар значно підточив творчий авторитет М. Садовського.

Однак під кінець сезону він дещо вирівняв ситуацію поставивши з великим смаком оперу Станіслава Монюшки «Галька». Головну партію виконувала чарівна співачка і здібна драматична актриса Олена Петляш. На партію Йонтека запрошувався видатний український співак Михайло Микиша. У цій виставі режисер зумів досягнути гармонійного злиття музики та драматичної дії.

Сезон 1910–1911 року відзначився поїздкою театру до Петербурга. Найбільш тривожило питання, як поставиться столична громадськість до постановки «Ревізора» українською мовою. Доходило до анекдотичних ситуацій. В день вистави в гримерну до Садовського завітав сам архікритик Олександр Суворін, редактор газети «Новое время», і поставив Миколі Карповичу іронічне запитання: «У чім граємо «Ревізора» – чи у свитках, чи у зипунах?». Садовський посміхнувся і поставив своє запитання: «А у чім на російській сцені грають «Отелло», співають «Ріголетто»?». Обидва засміялися, і Суворін тільки сказав на те: «Подивимось, подивимось». Однак, коли під грім оплесків закінчилася вистава, Суворін знову з'явився за кулісами з двома генералами і, зробивши низький уклін Садовському, мовив: «Привіт тобі, Миколо Карповичу, від усього Петербурга! Не сподівався... Ти вніс щось свіже, нове. Я відчуваю запах гоголівських степів». Газети писали: «Безсмертна комедія Гоголя знайшла собі гідних втілювачів у особі малоросів». З великим успіхом пройшла також опера Лисенка «Енеїда», над якою так наполегливо працював Микола Карпович.

Діяльність режисера Садовського у Київському стаціонарному українському театрі не була належно оцінена у радянський період, однак і зараз наше театрознавство, справедливо віддаючи належне театральним шуканням Леся Курбаса, чомусь у тіні залишають творчість М. Садовського. Адже саме Садовський запросив до свого театру Курбаса, саме у цьому театрі Лесь Степанович відзначився як актор нової генерації, що дало йому можливість згуртувати коло себе театральну молодь і шукати ще більшого оновлення українського театрального мистецтва. Однак ми не можемо не звернути увагу на те, що Садовський покладав великі надії на майбутнє українського театру – молоду драматургію та молоду акторську зміну. Хіба не в його театрі вперше з'явилися такі п'єси як «Камінний господар» Лесі Українки, «Лісова квітка» Любові Яновської, «Про що тирса шелестіла», «Казка старого млина» Спиридона Черкасенка, «Брехня» Володимира

Винниченка, п'єси Олександра Олеся? До деяких з них Садовський мав своє застережливе ставлення, але він випускав їх під світло рампи, давав змогу утвердитися молодим драматургам. А чи не варто звернути увагу, що всі ці драматурги в радянський час зовсім не допускалися на сцену? Він залучив і до режисури нові сили. Згадаємо про вистави поставлені актором Федором Левицьким («Одруження» Гоголя), Марією Старицькою («Остання ніч» М.Старицького), в його театрі працював Василь Кричевський, майстер народного танцю Василь Верховинець, він тісно співпрацював у цей час з Миколою Лисенком, він ставив мистецькі твори росіян, поляків, чехів, євреїв, італійців...

Правда його театр відступав з урядом УНР аж до Кам'янця-Подільського, але хіба через це треба замовчувати останній етап його творчості?

Садовському важко було жити в Чехословаччині як вигнанцеві і він у 1926 році повернувся в Україну, маючи сподівання на поновлення. Але не так сталося, як жадалося.

Помер цей великий майстер українського театру у 1933 році.

Його творчість – це патріотичний подвиг на ниві української національної культури.

IX. ІНТИМНИЙ ТЕАТР АВГУСТА СТРІНДБЕРГА

Цей театр був створений у 1907 році за ініціативою шведського письменника та драматурга Августа Стріндберга (1849–1912), драматургічна творчість якого позначена невпинними пошуками. Спочатку він захоплювався модним наприкінці XIX століття натуралізмом. Неменший вплив на нього зробив і символізм. В його драматургії можна знайти і відгук принципів експресіонізму, що народжувався наприкінці 1900-х років.

У сімдесяті роки XIX століття він вважав, що всяке мистецтво мусить бути реалістичним, тобто вірним реальній дійсності. У той період життя він орієнтувався на таких драматургів як Шекспір, Ібсен, Б'єрнсон. Нажаль шведська національна сцена у сімдесяті роки не допускала на свої підмостки реалістичну драматургію. Першим шведським режисером, який зацікавився драматургією Стріндберга був Август Ліндберг – знаменитий актор і художній керівник стокгольмського «Нового театру». Він поставив у 1883 році п'єсу Стріндберга «Майстер Улаф». Ця постановка викликала певне зацікавлення драматургією вже визначного письменника, однак недоброзичливість до подібної творчості в театральних колах Швеції не згасла. Стріндберг як драматург ненавидів театральну рутину, тому на початку 90-х років XX століття пов'язує свої сподівання з діяльністю так званих «вільних театрів», які оголосили війну саме цьому рутинному театрові. Однак ідея «вільного театру», реалізована французьким режисером Андре Антуаном у 1887 році і підтримана на початку 90-х років німецьким режисером Отто Брамом, вилилася у сценічний натуралізм, встановлений Емілем Золя, який не у всьому влаштовував Стріндберга, прихильника тонкого психологічного аналізу в сценічній творчості. Натуралізм відштовхував Стріндберга фізіологізмом, замилуванням до хворобливого і потворного. Він вважав, що цей напрям відкинув трагічну провину героя в драмі і тим самим дуже спростив проблематику життя.

Хронологічно творчість цього драматурга ділиться на два періоди. Перший – до 1894 року – характеризується перевагою реалістичних тенденцій. Другий – починаючи з другої половини 90-х років – позначений посиленням містичних мотивів і, разом з тим, намаганням виявити закономірності розвитку соціальних процесів.

В останні роки своєї діяльності Стріндберг став ентузіастом нової форми драматичної вистави, так званого «інтимного театру». Ініціатором цієї форми був режисер Макс Рейнгардт, який відкрив у 1907 році в Берліні «Камерний театр». Ця новація суперечила встановленому розумінню театральності. Стара п'єса (60–70-х років) повинна була мати обов'язково п'ять дій, початок, середину і кінець. Кінцівки дій повинні були викликати оплески. У п'єсі повинні були бути «номери», виграшні для акторського виконання. Монолог був окрасою п'єси, кожному видатному акторові треба було забезпечити вигідну роль. Проти цього всього Стріндберг боровся вже в натуралістичний період, а 1907 року в Стокгольмі відкрився «Інтимний театр». До драматурга звернувся молодий актор Август Фальк з проханням допомогти грішми для відкриття нового «вільного театру». В цьому театрі Фальк обіцяв поставити усі складні Стріндбергівські п'єси. Драматург погодився на це.

Так народився у Стокгольмі маленький «Інтимний театр», у якому було всього 160 місць. Сцена мала не більше 6 метрів завширшки, зате на ній можна було говорити зовсім не напружуючи голос, можна було розраховувати на те, що глядач буде все бачити і чути. Театр відкрився п'єсою «Фрекен Жюлі».

Принципи інтимного театру Стріндберг визначив так: «У драмі ми прагнемо встановити сильні і вагомі мотиви, але з обмеженням. Сценічна дія не повинна мати жодного базікання, розрахованих ефектів, місць, які мають викликати аплодисменти, виграшних ролей, номерів соло. Драматурга не повинні зв'язувати жодні конкретні форми, тому що форму визначають мотиви дії. Крім цього повинна бути свобода розробки, зумовлена лише єдністю та почуттям стилю даного задуму».

Стріндберг також заявляв, що інтимному театрові потрібне таке приміщення, щоб звичайну мову актора можна було почути в останньому ряді. Довгі вистави з антрактами, в яких продаються спиртні напої, камерному театрові не потрібні.

Камерний театр вимагає особливого стилю виконання та особливого оформлення. Камерний театр це вже антинатуралістичний театр.

Новий театр Стокгольма мав певний успіх. Його почали наслідувати. За три роки існування в цьому театрі було поставлено 25 п'єс Стріндберга. Щодо цього Август Фальк виконав свою обіцянку. Однак в подальшому він не бажав дотримуватися вказівок драматурга. Він

захопився модним експресіонізмом і більше не ставив історичні п'єси Стріндберга. Постановка історичної драми попросту провалилася. Театр втрачав свого глядача. Стріндберг охолонув до роботи театру. У 1910 році він припинив своє існування.

Однак наполегливі творчі шукання майстра драматургії не пропали задарма. Його творчий доробок мав значний вплив на розвиток театру у Швеції та далеко за її межами. Стріндберг став предтечею майстрів драматургії різних напрямів. Російський поет-символіст Олександр Блок так охарактеризував його смерть у 1912 році: «Вона менше за все – кінець, більш всього – початок».

X. ДРАМАТУРГІЯ ТА РЕЖИСУРА ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Між драматизмом державного життя і розвитком національного театру не завжди буває прямий зв'язок.

Саме таке співвідношення склалося у Німеччині під час Першої світової війни і незабаром після неї. Можна сміливо сказати, що три десятиліття (починаючи з 1914 по 1945 рік) – це найбільш драматичний період в історії Німеччини. За цей час відбулися дві найжахливіші світові війни, розв'язані німецьким мілітаризмом. Вони принесли великі жертви, великі злигодні людям усього світу. Кожна з тих війн приводила до краху той політичний режим, який породив її. Люди мусили шукати вихід з обездоленого становища. Під час Першої імперіалістичної війни в Німеччині народжується і поступово утверджується новий ідейно-художній напрям, який назвали експресіонізмом. Походження цього терміну французьке. Expression – значить вираження, виразність. Напрям цей виник і розповсюдився у Європі саме в цей критичний час перших двох десятиліть XX століття.

В літературі цей напрям виник як «драма крику». На шпальтах газет і журналів зарясніли гарячі слова – «екстаз», «штурм», «радикальні заходи», «безмірність пошуків»; нове мистецтво прагнуло змінити світ силою людського духу. «Скінчився час гармонії, – вигукували експресіоністи, – відкинемо нюанси «імпресіонізму та неоромантизму!». Література почала кричати. З люттю відкидався натуралізм, а з ним заодно і реалізм, таврувалася описовість поверхневих зображень.

Експресіонізм захопився завданням розщеплення життя на видимість і сутність.

«Видимістю» експресіоністи називали реальну повсякденність буття того часу. Нею були продукти промисловості, земля, акції – все, що мало продажну ціну...

Людський дух не можна було охопити реальною ціною, значить він декларувався як основна сутність.

«За сплетінням «видимостей», за фасадом буржуазного благополуччя, за офіційною ідеологією і розповсюдженими поняттями про мораль і доброчесність експресіоністи хотіли чітко побачити те, з чого складається справжнє життя.

Так само, як імпресіонізм і символізм, експресіонізм ґрунтувався на суто суб'єктивістській філософії. Однак, якщо імпресіоністи клали в основу скороминущість вражень, то в експресіонізмі зображення заміняється вираженням.

Мистецьке «я» художника при експресіонізмі кричить і деформує об'єктивний предмет».

Метою такого підходу до мистецтва було намагання зробити сценічну творчість значно активнішою, дійовою.

Діячі цього напряму вважали, що картина життя, яку вони сприймали як нагромадження різних невідповідностей, навіть при прискіпливому її відображенні не може розкрити сенс існування людини. Істину повинна була підказати інтуїція митця, його здатність схоплювати тотальний образ.

«У цьому мистецтві усе було «занадто». Надмірно різке зіткнення конкретних типів, навмисне видумані неправильні ритми, застосування таких мовних правил, які нищать граматичні закони мови, перебільшений пафос героїв – сценічні образи деформувалися надмірністю внутрішнього напруження. Зміст реальності митець намагається виразити лише в узагальнених поняттях і широких формулах. Вони не використовували конкретність реальності, а абстрактне уявлення про неї, для них головним принципом була не дійсність, а дух».

З'ясовуючи програмні позиції експресіоністів, варто згадати, що на їх мистецькі концепції мали значний вплив такі філософи як Анрі Берґсон і Едмунд Гуссерль.

Анрі Берґсон висунув теорію інтуїтивного пізнання світу. Він твердив, що істинне, справжнє пізнання дійсності дає не інтелект, не розум людини, а інтуїція.

Інтуїція, на думку Берґсона, – це усвідомлений інстинкт. А інстинкт і інтелект – це антиподи. Розумуючи далі, Берґсон твердив, що інтуїція є витвором природи, а інтелект може щонайбільше проникнути в мертву природу. Інтелект сприймає речі ззовні, а інтуїція наближається до серцевини речей; інтелект схоплює речі опосередковано (через сприймання, відчуття), а інтуїція безпосередньо самі речі...; він – через мовні символи, вона – напрямки; він аналізує речі, розкладаючи їх на частини, вона – схоплює їх цілком; він схиляє речі до своїх потреб, вона – не залежить від цих потреб.

Все це свідчить про те, що інтелект перебудовує дійсність на свою мову і лише інтуїція показує нам цю дійсність в оригіналі.

Ось таким чином, використовуючи розумове мислення, повів атаку на людський розум і інтуїтивність Анрі Берґсон.

Інший філософ того часу, що також мав вплив на мистецьку інтелігенцію, Едмунд Гуссерль, розгорнув критику т.зв. «психоаналізу». Він вважав істотними і достовірними лише дані безпосереднього почуттєвого досвіду. Гуссерль не визнавав того, що психологізм, а також імпресіонізм та неоромантизм, можуть мати певні закони і правила, яким була б притаманна всеоб'ємність.

Оцінюючи такі філософські спрямування, експресіонізм прагнув абсолютних істин, всеохоплюючих законів, він бажав встановити чітку орієнтацію людини у світовому розгардіяші. Не хитка дійсність, а міцний дух людини видавався йому єдиною стійкою реальністю.

Експресіонізм не зумів створити переконливої в деталях картини епохи. Однак в царині графіки, поезії і особливо драматургії цей напрям зумів передати атмосферу, дух часу і деякі суттєві його риси.

Драматургія експресіоністів вражала дивовижною відсутністю конкретики. Герої п'єс були тут позбавлені того засмоктуючого, перевантаженого дрібницями середовища, яке так владно панувало в недавньому ще натуралізмові.

Експресіонізм намагався усвідомити масштабний зв'язок особистості із загальним станом світу у XX столітті.

«Вчинки і життя людини залежать не стільки від оточуючого середовища, від тиску соціального впливу і спадковості, скільки від зовсім інших важковловимих чинників, які не менш реальні.

В експресіонізмі з надзвичайною силою прозвучала тема «відчуженої» людини – людини, що з великою мукою намагається збагнути пригнічуючий «її закон», людини, відірваної від природності життя».

Звернемося до конкретних п'єс драматургів експресіоністів.

Ще в 1914 році молодий 24-річний німецький драматург Вальтер Газенклевер написав п'єсу «Син», яка стала найпершим драматичним твором цього напряму. В центрі цього твору був покладений наче традиційний сімейний конфлікт – бунт сина проти батьківського деспотизму.

Конфлікт сина з батьком доходить до того, що син направляє на батька дуло пістолета. Однак цьому вчинкові не вистачає реальних мотивів. Син тут повстає не проти батька, а проти тої дійсності, яка тоді існувала. Він прагне бути не продовжувачем життя, а перетворювачем його. Драматург не ставить героя п'єси у зв'язок ні з якою локальною

обстановкою («Час – сьогодні, місце – світ», – писав Газенклевер). Людина цікавила експресіоністів лише у становищі кризи. Герой потрібен був автору перш за все як суб'єкт активного протесту. Максимальні етичні вимоги до людини мали реальний політичний зміст, коли на полях Європи мільйони людей знищували одні других. Експресіонізм виступив з гнівним осудженням світової війни.

В 1918 році появилася нова п'єса В. Гезенклевера «Люди». Всі герої п'єси були тут позбавлені буденної поведінки, звичайного життєвого спілкування. Вони повинні були демонструвати висоту людського духу. Однак, часто з фізичним нівелюванням людини знищувалася і її духовна сутність. У п'єсі Р. Герінга «Морська битва» охоплені панікою матроси на потопаючому кораблі за наказом командування одягали протигази. Людина позбавляється останньої ознаки індивідуальності – свого обличчя. Люди перетворювалися в анонімну масу. Цей прийом став характерним для багатьох експресіоністських п'єс.

Стилістика експресіоністської драми отримала найбільш адекватне втілення у драматургії Ернста Толлера (1893–1939). Його власна доля віддзеркалила трагізм епохи. Щасливе дитинство у благополучній купецькій сім'ї змінилося страшними ускладненнями перебування в армії, в буревії революції, в тюремному ув'язненні. Про все це Толлер розказав у книзі «Юність у Німеччині» (1933 р.).

Його шлях емігранта після 1933 року закінчився самогубством у 1939 р. Після Першої світової війни, у 1919 р., Таллер написав п'єсу, яка називалася «Перетворення». Це був твір дуже різкої антивоєнної спрямованості – але в ньому не втілювалися реалії війни, він був небувало сконцентрованим, сповненим жахливої муки, страшним відображенням. У фіналі молодий герой драми звертався до натовпу людей, що обступили його: «Я заклинаю кожного з вас пригадати, що він – людина і, отже, не може примиритися з людиноненависницьким винищенням людей». Правдиві, гаряче сказані слова героя перетворювали масу людей, викликали їх гнівне обурення і доводили вагомість тої людяності, заради якої була написана п'єса.

Вже в першій п'єсі Е. Толлера виявилася одна з основних властивостей експресіонізму – напружена невідповідність між гарячим шаленством героя п'єси та сірою непривабливістю реального життя.

У 1921 році вийшла в світ друга п'єса Е. Толлера «Людина-маса». Героїня драми – революціонерка – відмовляється вийти на свободу ціною жертви сторожа.

Вона заявляє, що жертвувати собою може лише справжній герой, вона відкидає право революції посилати людей на смерть або карати їх для загального прикладу. Героїня Толлера гине в тюрмі, вона не зуміла стати на чолі маси, однак автор називає її «світлою людиною майбутнього».

Великого розголосу в театрах Європи набула наступна п'єса Толлера «Машиноборці» (На початку 1924 р. вона була поставлена у «Березілі» режисером Ф. Лопатинським).

У п'єсі покладена в основу історія луддитського руху в Англії. Розлючена робітнича маса людей нищила машини як свого соціального ворога. Однак, вона нищить і свого недавнього провідника Джіма, який закликав її спокійно відстоювити свої права перед господарем підприємства.

Не лише у п'єсах Толлера, а у всій драматургії експресіонізму роль масового дійства відіграє дуже вагому роль. Можна навіть сказати, що розробка масових сцен це також особливе досягнення цього роду драматургії.

Ернсту Толлеру, після падіння Баварської республіки, довелося відсидіти 5 років у тюрмі, мабуть в результаті цього у 1927 році появилася п'єса «Гопля, ми живемо!», герой якої Томас у 1927 році знову знаходиться в тюремній камері, в якій у 1919 році чекали смертної кари засуджені революціонери. Намагання розбудити свідомість людей виявилося даремним.

Із інших п'єс Ернста Толлера варто згадати «Німецького каліку» (інша назва «Євген нещасний»), «Звільнений Вотан», «Гасити котли» (1930), «Пастор Галь» (1939).

Творчість іншого видатного драматурга-експресіоніста Ґеорґа Кайзера (1878–1945) характерна внутрішніми суперечностями.

«Його драматичні твори посідають особливе місце всередині цього напряму: вони йому належать і в той же час ховають у собі іронію стосовно багатьох звичних ходів цієї драматургії», зазначається в уже цитованому підручнику історії західноєвропейського театру.

«За п'ятдесят років своєї творчості Кайзер написав близько 80 п'єс, багато з яких користувалися значним успіхом. Він володів гострим відчуттям сцени, особливим почуттям ритму, якому з вивіреною точністю підпорядковувалося все розгортання дії, майстерністю стислого діалогу. На відміну від інших експресіоністів, його увага була зосереджена не лише на «осяянні» та ідеї, які поглинали героя,

а й на «великій різноманітності переривань, як він висловлювався, на «різнобарвності життя».

Цей письменник був свято переконаний, що світ змінити неможливо без відродження кожної людини. Через це персонажі у його п'єсах потрапляли у більш складні і незрівнянно більш реальні умови, ніж у інших авторів цього напряму.

Драматург оцінював їх самих та їхні вчинки більш конкретизовано. При цьому Ґ. Кайзер був майстром сатиричного гротеску, він також любив користуватися сценічною іронією.

Вже в першій своїй п'єсі «Громадяни Кале» (1914), він використовує прийом зниження «героїчної самопожертви нової людини». П'єса Кайзера переосмислювала героїчний вчинок жителів французького міста Кале, яке взяли в облогу у XIV столітті англійські війська. Як повідомляє хроніка, 6 чоловіків, бажаючи врятувати місто від знищення, запропонували себе як викуп англійському королеві.

Огюст Роден увіковічив у своїх скульптурах 6 постатей. Однак їх було 7.

У драмі Кайзера на добровільну смерть зголошується 7 чоловік. Жоден з них не хоче відмовитися бути почесною жертвою. Тоді один з них добровільно позбавляє себе життя. Однак вже у наступній сцені драматург пропонує глядачам засумніватися в користі щойно проявленого героїзму. Від англійського короля отримано звістку, що він відмовляється від заручників. Піднесений вчинок «нової людини» виявився непотрібним.

В інших своїх п'єсах («З ранку до півночі», 1919; «Пекло – шлях – земля», 1919; «Поруч», 1923) Кайзер показав, що вчинки його героїв ледь зачіпають поверхню капіталістичної дійсності, не вступаючи в конфлікт з головними його силами. Героїчні вчинки персонажів Кайзера не досягають катарсису. Не допомагають людині знайти рівновагу душі і гроші. Чиновник, який викрав велику суму грошей, не в силі подолати абсолютну порожнечу існування. Гроші дали йому на певний час можливість розпоряджатися собою і чужими долями, але ж вони і оголюють людську зажерливість, ненадійно прикриту закликами всесвітнього братерства.

Поступово змінювалося і саме уявлення про визначальні фактори суспільного розвитку. Під кінець революційного періоду в експресіонізмі все рідше і рідше з'являються твори, у яких поштовхом загального морального «пробудження» служить високий жертовний приклад героя.

Така драматургічна ситуація була можлива для Ґ. Кайзера ще в п'єсі «Корал» (1917). Головний герой п'єси, мільярдер, розпочав свій шлях робітником. Розбагатівши, він однак переконується, що гроші не можуть вберегти людину від зустрічі з життєвими жахами, так само як і від мук сумління. Нелюдські умови праці робітників спонукають сина мільярдера відмовитися від свого маєтку. Однак благочинність безсила що-небудь змінити. Мільярдер убиває свого двійника-секретаря, і надягає на шию його амулет – корал. Таким чином, він стає знову одним з багатьох, він визнає позбавленим сенсу своє попереднє життя – шлях від жебрацтва до багатства.

Однак, на час створення наступної п'єси «Газ» (частина друга – 1920) Кайзер зрозумів, що душевний порив одної людини, яким гарячим він не був би, не зможе вплинути на хід подій історії.

П'єса «Газ» починається з того, чим, зазвичай, закінчується багато експресіоністських творів. Поєднання мільярдерів з робітниками відбулося. Однак жадана гармонія не наступила. Робітники, які стали пайщиками виробництва не погоджуються припинити продукцію газу, хоч це загрожує черговим вибухом.

Власна вигода для них важливіша, ніж припинення війни. Люди і життя у їхній взаємодії виявилися значно складнішими, ніж це собі уявляли експресіоністи.

Наприкінці Першої світової війни і в перші післявоєнні роки у Німеччині формується нове покоління режисерів. Вони почали виступати проти надмірних естетичних шукань, проти захоплення різними «ізмами», характерними для того часу. Воєнні злигодні та післявоєнне зубожіння диктували нові теми і нові засоби театральної виразності.

Провідним елементом діяльності нової режисури став пафос політичного протесту.

Театр попереднього періоду оголошувався повністю безідейним, замість нього пропонувалися послідовна ідеологізація театрального видовища.

Режисери німецького експресіонізму запрограмували нове розуміння ролі глядачів у сценічному процесі. Театральна вистава повинна була приєднувати глядача до «духовного братерства». Театральна діяльність повинна була створювати тісну спільноту тих, що створюють мистецтво і тих, що його сприймають.

Необхідно подолати загально розповсюджену ворожнечу та конфронтацію. У маніфесті, оголошеному з приводу відкриття театру

«Трибуна» говорилося: «Замість неприродного відокремлення сцени і залу для глядачів повинен утворитися єдиний живий мистецький простір, який об'єднував би всіх. Ми не хочемо мати глядача у звичному значенні слова. Ми хочемо маги громаду у спільному просторі».

Режисери-експресіоністи вважали, що театр має стати розповсюджувачем нового світосприймання. Провідний актор повинен відігравати роль проповідника, пророка. Драматург-пророк мусить вражати глядачів картинами людських страждань.

Режисери-експресіоністи вважали, що сцену потрібно розділити на дві частини: на одній частині встановити кафедру для проповідника, а на другій влаштувати майданчик для наочних прикладів.

Режисура німецького експресіонізму пройшла два етапи. «Перший, ліричний, називають ще провінційним: він пов'язаний з режисерами, які працювали не в Берліні, а в інших містах...

Ці режисери орієнтувалися перш за все на акторів-пропагандистів. Вони вибудовували дію як розгорнутий монолог персонажа, його сповідь і проповідь одночасно. Ці режисери починали ставити п'єси авторів-експресіоністів, а потім розповсюдили свої принципи і на постановку класичних п'єс».

Найбільш послідовно виразили художні принципи «ліричного експресіонізму» Гуґо Хартунґ (у постановці вистави «Зваблення» П. Корнфельда) та Ріхард Вайнхерд (у постановці вистави «Син» В. Газенклевера).

Вистава Хартунґа, наповнена пафосом всеохоплюючого протесту, стала візуальною реалізацією душевних мук Біттерліха, юнака, який переживає свою першу особисту драму. Виконавець цієї ролі протягом всієї вистави підкреслював прагнення свого героя ізолювати себе від людей, відійти взагалі від світу, тому що світ цей непридатний для людського існування. Розламаним і тривожним ритмом дії постановник намагався створити на сцені атмосферу страху та невпевненості. Все оточення героя на сцені (дійові особи, декорація, предмети), вважав режисер, мають бути тільки тлом для вираження його душевних процесів. Навіть двері та вікна мали у Хартунґа не лише функціональний, а й символічний смисл. Для героя двері були шляхом у небуття, в безодню, вікно було виходом у світ, до людей.

У виставі Вайнхерта «Син» головний герой знаходився весь час на авансцені. Так само, як Бітерлі, він був єдиною живою фігурою у виставі. Інші персонажі за допомогою особистого освітлення (від задника

до рампи) були перетворені в силуети з нерозбірливими обличчями. Автор п'єси В. Газенклевер писав, що з постановки Вайхерта і розпочався новий стиль. Сцена не конкретизувала хоч яке-небудь місце дії, вона служила для демонстрації епізодів, які наче приходили до свідомості Біттерліха.

Хартунґ виділяв фрагмент сцени і перетворював його в кадр; таких кадрів могло бути декілька – лише головний герой мав право діяти у всьому просторі сцени, інші персонажі входили в кадр і щезали з нього, як тільки у своїх спогадах герой звертався до інших образів. У Вайхерта, навпаки, примари й привиди захоплювали всю сцену, а місце героя знаходилося десь з боку, його «відтісняли» власні кошмарні бачення і це наглядно підкреслювалося режисером.

Перші вистави експресіоністів використовували по різному один і той же мотив цілковитої несумісності героя і світу. Головні персонажі цих вистав існували в повній самотності, все було проти них: тирани і догматики-батьки, самовдоволені буржуа і боязливі міщани, бог і диявол... На все це відповідав лютий гнів синів! Відчай, екзальтація, шаленство опановували акторів виконавців не дивлячись на їх індивідуальності. Спільність страждань визначала спільність реакції на них. Театр експресіонізму як і драматургія експресіонізму був заселений персонажами позбавленими індивідуальних рис.

Перші вистави нового напрямку називалися «ліричними», тому, що сценічна дія передавала уявлення та образи, які народжувалися в душі героя, в його власній свідомості. Головне у цих сценах було повне саморозкриття актора.

Ці перші вистави експресіоністів, хоч і вважалися політичними, насправді такими не були. Першим чітким політичним явищем його стали політичні мотиви. Гнівним протестом проти війни прозвучала постановка Хартунга «Рід» (п'єса Унру). Пацифістським пафосом відзначалася також «Антігона» Газенклевера, поставлена Р. Вайхертом (1919 р.).

Постановка п'єси Е. Толлера «Перетворення» знаменувала перехід до другого етапу.

Другий етап наступив після революційних подій 1918–1919 років. У режисерських роботах загострюються політичні та соціальні ідеї. Сцена берлінських постановок має тепер інший характер. Вона є полем діяльності режисера, який доводить сценічною дією певну тезу. Тут відзначаються три провідних режисери: Леопольд Йеснер (1878–1945), Мартін Карлхайнц (1888–1948) та Юрґен Фелінґ (1885–1968).

Кожен з них по своєму виразив нові тенденції у розвиткові режисури.

Починаючи з постановки «Перетворення», Мартін постійно прагнув зробити свої вистави політично переконливими. Сцена театру «Трибуна» нагадувала в нього покриту естраду, з якої актори могли прямо звертатися до глядачів (рампи не було). Дія розгорталася на тлі рухомих ширм. Завірюху подій режисер підкреслював швидкою зміною декорацій. Динаміка дії гармоніювала з динамікою внутрішнього життя героя, який пережив війну. Герой (арт. Фріц Кортнер) постійно знаходився в надмірному напруженні, в окремих сценах доходив до шаленства. Це була людина з відкритими нервами і замученою душею.

Режисера Леопольда Йеснера цікавила тільки класика. У своїх виставах він створював символічний світ, у якому розгорталася символічна дія. Цей світ являв собою ворожу людині реальність, адже в кожну історичну епоху в житті було доволі тиранів, узурпаторів і лиходіїв. Порятунком від усього цього Йеснер вважав революцію. І як зразок такої революції була для нього листопадова революція в Німеччині в 1918 році. Багато його режисерських робіт стали алегоріями на тему зміни монархічної влади демократичною.

Вже перша його вистава «Вільгельм Телль», поставлена в грудні 1919 року, викликала значну реакцію. Постановка була відгуком на нещодавні події в Німеччині. Образ тирана Геслера подавався владно, монументально люто, в ефектному червоному плащі, але коли він цей плащ зняв, то глядачі бачили лише потворного злого чоловічка, який ледве тримався на ногах. Дія у цій виставі розгорталася на широких сходах, які танули в глибині сцени. Пізніше такі сходи стали атрибутом йеснеровських вистав. Йеснер ставив шекспірівські п'єси, такі як «Гамлет» чи «Макбет», перш за все підкреслюючи в них боротьбу за владу. Намагання Йеснера висміяти та поганьбити різних диктаторів було таким великим, що він часто вдавався до перетворення сцени в етичну або політичну трибуну.

З плином часу творчість Йеснера віддалялась від принципів експресіонізму, переживання героїв гублять надрив і спеціальну загостреність, думка, а не почуття, логіка, а не патетика отримують все більшої ваги у його постановках.

У другій половині двадцятих років його творчість тяжіє більше до неокласицизму, а також до певних форм епічного театру, що тоді народився в Німеччині.

Третій режисер вказаного часу – Юрґен Фелінґ – залишався єдиним послідовним експресіоністом протягом усього свого творчого шляху. У всіх своїх постановках утверджував основні експресіоністські принципи сценічної творчості: темні, згубні людські пристрасті, надривні патетичні випади, екзальтована сповідальність у акторському мистецтві, недиференційована маса у побудові мізансцен, абстрагування декораційних мотивів, нівелювання конкретики в режисурі тощо.

«Світ його вистав балансував на межі життя і смерті, і смерть часто перемагала. Персонажі перебували у нервово-синкопованому ритмі, вони ні в чому не могли знайти ані заспокоєння, ані полегшення. Їхній страх перед життям затуляв усі реальні події. У деяких постановках Фелінґа звучали політичні проблеми, але й вони були пронизані відчаєм і страхом. Режисер не бачив нічого в Німеччині 20-х років, що будило б надію і заспокоєння.

У постановці п'єси Толлера «Людина-маса» Фелінґ ускладнив конфлікт накреслений драматургом. Основним мотивом вистави став страх перед поведінкою маси... людська маса у цій виставі то розгублено притулялася до стіни, то потрясала кулаками, готова вбити і знищити все на своєму шляху. Страх перед масою переростав у страх перед революцією, взагалі перед всякою активною дією. Якщо Мартін у своїх роботах наполегливо агітує за активну дію, закликаючи всіх і кожного доконати вчинок, то Фелінґ всякої діяльності боїться. На його думку, маса та індивід, діючи, відступає від принципів гуманізму».

В 1924 році режисерський експресіонізм затихає. В цьому році до Берліна з Австрії повертається Макс Рейнгардт. Він ставить дуже веселу і зовсім реалістичну п'єсу Ґольдоні «Слуга двох панів» та відкриває новий театр – «Театр Комедії».

Того ж року до Берліна з М'юнхена переселяється молодий Брехт, а Ервін Піскатор ставить п'єсу Паке «Знамена». Піскатор висуває послідовну антиекспресіоністську програму, яка повинна утвердити оновлення німецької режисури.

XI. ЕПІЧНИЙ ТЕАТР БЕРТОЛЬДА БРЕХТА

Видатний німецький драматург, режисер, публіцист, громадський діяч Бертольд Брехт (10.02.1898 – 14.08.1956) своєю творчою працею зробив значний внесок у розвиток європейського та світового театру. Його п'єси, оригінальні за формою та змістом, утвердилися на багатьох сценах Європи і Америки ще з 50-х років XX століття.

Перші п'єси Б. Брехта появилися на початку 20-х років («Ваал» та «Барабани вночі» були написані ще в 1918 році, але надруковані пізніше, у 1922 та 1923 році). В 1923 році була видана п'єса з полемічною назвою «В джунглях міста».

У ці часи складається дружба Б. Брехта з письменником Л. Фейхтвангером і вони разом створюють нову п'єсу на матеріалі трагедії К. Марло «Життя Едуарда II» (Мюнхен, 1924).

В половині 20-х років двадцятого століття Брехт зближується з німецькою комуністичною партією і у нього виникає ідея створити таку драматургію, яка мала б конкретний політичний і моральний вплив на людей праці, роз'яснювала б їм їхнє соціальне становище. З 1927 року Брехт тісно співпрацює з керівником німецького політично-публіцистичного театру Ервіном Піскатором і у 1928 р. на сцені «Театру ам Шіффбауердам» була поставлена «Тригрошова опера», створена Б. Брехтом та композитором К. Вайлем на матеріалі «Опери жебраків» Джона Гея. Ця п'єса і вистава дали поштовх для розвитку і утвердження т. зв. «епічного театру», неаристотелівського напряму у драматургії та відповідних до неї змін у сценічній творчості актора і режисера.

Зупинимося спершу на теоретичній основі цього нового напряму у європейській літературі та театрі.

Коли ми підходимо до теоретичного визначення цього виду театру, то відразу перед нами виникає питання: як розуміти сам термін «епічний театр»? Адже ми тепер знаємо, що епічний рід літератури користується «розповідністю» всього мистецького змісту, а театральний драматургічний рід літератури подається як доказ тієї історії, що доноситься до глядача чи читача.

Вже Аристотель у четвертому столітті до нашої ери декларував цей принцип, хоч тоді ще не було чіткого розподілу літератури на епос, лірику та драму (це сталося аж у XVI столітті), він писав: «наслідування

повинно відбуватися не розповіддю, а дією»... Аристотель це неоднораз зово підкреслює.

Як же зумів Б. Брехт поєднати такі суперечливі способи «мімезису», тобто наслідування, відображення життя? Чи він зовсім відкидає дію і веде лише розповідь у своїх п'єсах, тоді це не театр, тоді тут не треба акторів, тоді тут не буде розгортатися боротьба між партнерами, вияв характерів через цю боротьбу тощо. Виявляється – ні, дія залишається, тільки мета її не полягає у створенні ілюзії життєвої правдивості, а дія ця подається, як приклад для аналізу ситуації, що уклалася і виведення висновку з ходу цієї ситуації, цих загострених дидактичних дій. Спочатку наступні п'єси Брехта мають суто дидактичний, повчальний характер, основною формою такого драматичного твору є парабола – спеціально придумана історія для певного повчання.

«Парабола являє собою... умовно-експериментальний жанр, у фабулі якого спостерігається певна вигаданість у побудові дії та фантастичність обставин, які подаються тут як противага зображення життя у формах самого життя. Фабула параболи в цілому і по можливості у всіх її найбільш вагомих сюжетних ситуаціях мають іномовний характер, зберігають у собі «інше значення».

Намагаючись розкрити за звичайною поведінкою і взагалі за всім ординарним заховану істину, показати глибокий сенс суспільних процесів і конфліктів, парабола досягає дуже високого рівня узагальнення, зберігаючи, у той же час, індивідуально-конкретний характер образів і ситуацій».

«Твори епічного театру можуть бути належно оцінені лише за однієї принципово важливої умови: необхідно постійно вважати, що ця теорія в жодному сенсі не претендує на створення певної системи нормативної поетики, вона ніколи не оцінювалася Брехтом як апріорно продумана програма, відповідно до якої повинні створюватися мистецькі твори». Вона швидше є похідною від художньої практики, вона народилася з потреби осмислити та узагальнити свій власний мистецький досвід. Треба вважати, що самі п'єси Брехта є джерелом нових драматургічних та естетичних законів.

Брехт не створював своїх п'єс на ґрунті попередніх теоретичних міркувань. Брехт ненавидів догматику в мистецтві. Його теорія не може бути чимось назавжди стабільним і непорушним.

Брехт розрізнював два види театру, драматичний (або «аристотелівський») і епічний.

Драматичний намагається підкорити глядача емоціями, це театр, який відчуває катарсис через страх і співчуття, театр, який усім своїм єством заглиблюється у те, що відбувається на сцені, співпереживає, хвилюється, втративши різницю між театральною дією і реальним життям і почувається не глядачем вистави, а особою втягнутою у дійсні події.

Епічний театр, навпаки, повинен апелювати до розуму глядача і вчити його: він повинен розповідати глядачам про певні життєві ситуації і проблеми, дотримуючись при цьому таких умов, при яких глядач зберігав би якщо не повний спокій, то у всякому разі контроль над своїми почуттями і при повній свідомості і критичному спрямуванні думки, не піддавався ілюзії сценічної дії, а спостерігав би, думав, визначав свою принципову позицію і робив висновок.

Для наочного вияву різниці між драматичним і епічним театром Брехт подавав два ряди ознак, наприклад:

Драматичний театр	**Епічний театр**
• Сцена втілює подію, залучає глядача до дії	• Вона, розповідаючи про нове, ставить глядача в становище спостерігача
• Використовує його активність, збуджує у глядача емоції	• Стимулює його активність, спонукає робити висновок
• Переносить глядача в інші обставини, ставить глядача в центр подій	• Стимулює його активність, протиставляє глядача сценічним подіям
• Змушує його співпереживати, збуджує інтерес до розв'язки, звертається до почуття глядача	• Змушує його вивчати, збуджує інтерес до ходу розвитку дії, до розуму глядача

Однак усі докази Брехта, що аристотелівський театр звернений передусім до почуттів глядача і ігнорує його розум і волю, не витримує критики. Такий театр існував хіба що у декадентський період на початку двадцятого століття, а протягом багатьох віків він мав значні досягнення таких драматургів як Софокл і Шекспір, таких акторів як Щепкін і Бассерман, таких режисерів як Рейнгардт чи Станіславський. Однак деякі критики зовсім некритично прийняли цю схему протиставлення розуму почуттю і навіть заявляли, що Брехт залишив за порогом театру емоції актора і глядача.

Насправді, Брехт ще у 1927 році, коли теорія епічного театру тільки почала складатися, так визначав співвідношення раціонального та емоційного: «Сутність епічного театру полягає, мабуть, у тому, що він вдається не так до почуття, як до розуму глядача. Глядач повинен не співпереживати, а зрозуміти і проникнути в суть. При цьому було б абсолютно невірно відмовляти цьому театрові у почутті. Це було б так само невірно, як, наприклад, твердити, що наука не має нічого спільного з емоціями».

Однак почуття бувають благородні і руйнівні, благородні та лиховісні, тому завдання епічного театру, як це вважав Брехт, не полягає в тому, щоб у бурхливих проявах давати вихід здавленим у грудях емоціям, а в тому, щоб, пропускаючи їх через очисний фільтр розуму, виховувати у глядачів справедливість і соціально-активні почуття.

У 1936 році порівняльна характеристика драматичного та епічного театру вже була більш досконалою, ніж схема процитована вище. Брехт у цей час заявляє: «Глядач драматичного театру каже: «Так, це я вже також відчував. – Я такий. – Це цілком природно. – Так буде завжди. – Страждання цієї людини мене глибоко вражають, тому що вона не має жодного виходу. – Це велике мистецтво: в ньому все зображено цілком зрозуміло. – Я плачу з тим, що плаче, сміюся з тим, що сміється».

Глядач епічного театру каже так: «Я ніколи не подумав би, що так може бути. – Такого не можна допустити. – Це вже занадто дивовижно. Майже неймовірно. – Цьому потрібно покласти край. – Страждання цієї людини мене глибоко вражає, тому, що для неї все ж таки вихід є. – Це велике мистецтво: в ньому ніщо не відбувається так, як мало би бути. – Я сміюся над тими, що плачуть, я плачу над тими, що сміються».

Драматург, актор та режисер повинні створити між сценічною дією та глядачем таку дистанцію, щоб глядач міг начебто «з боку» спостерігати і робити висновок.

Керуючись цією вимогою, актор мусить демонструвати певний характер у певних обставинах, а не просто бути ним.

Роздумуючи над майбутнім розвитком театру та драматургії, Брехт доходив до висновку, що вони повинні будуть характеризуватися значною ідейною глибиною у поєднанні з шекспірівською дієвою конкретністю. Він прагнув на новій сходинці мистецького розвитку повернути

театрові синтез розважальності та повчальності, однак акцент робив на виховній, повчальній функції театру. Основне завдання театру Брехт вбачав у тому, щоб мистецькими засобами донести до широкого глядача закони суспільного розвитку, змусити його замислитися і прийти до висновку про необхідність перебудови життя.

З цією метою Брехт вводить у драматургію та сценічну творчість зовсім новий прийом, який називає «відчуженням».

Відчуження (Verfremdungs) полягає в тому, що добре знайоме явище зображується у виставі в несподіваному ракурсі і вимагає від глядача нового усвідомлення його.

Засобом, що реалізує це явище, стає постійна деформація натуралістичної ілюзії, «справжності» того, що відбувається на сцені.

І. Фрадкін у книжці «Бертольд Брехт» подає дуже цікавий приклад того, як треба розуміти явище відчуження, він пише так; «Наприкінці другої доби безперервної пиятики, коли «горілчані» брати досягли межі своїх можливостей, один за другим звалилися з ніг, і останній з них, суддя, упав під стіл і почав засинати, той, що залишився самотнім серед недопитих пляшок Пунтила почав докоряти того суддю такими словами: «Вельмишановні люди округу! Соромно дивитися на вас! Який приклад ви подаєте тавостланцям?! Ти про це подумав? Ти ж суддя, і не можеш годинку висидіти в ресторані! Та як би мій батрак так орав, як ти п'єш, лінюху, я б його негайно вигнав! Ах ти, собако, сказав би я йому, як ти ставишся до своїх обов'язків! Забирайся геть, лінивцю! А ти, Фридеріку – суддя, чоловік освічений, ти повинен давати приклад витримки, на тебе всі люди дивляться, та невже ти зовсім не маєш почуття відповідальності?».

Дивна промова! – пише Фрадкін, скільки у ній почуття, благородного гніву, пафосу. Вона докоряє людям, які виявилися негідними того довір'я, яке надала їм громада, вона ганьбить цих людей з висоти громадянських позицій. Все як має бути. Промова Пунтила бездоганно логічна і... так само абсурдна.

Адже усі його розумні і справедливі докори фігурують у разючій невідповідності до предмету, якому вони адресуються. Адже усі ці вимоги Пунтила відносить до пияцтва, розглядаючи його як моральний обов'язок і громадянську гідність! Але одно діло орати землю, інше діло – пити горілку.

Однак Пунтила при цьому зовсім не чинить гримас і зовсім не глу-

Насправді, Брехт ще у 1927 році, коли теорія епічного театру тільки почала складатися, так визначав співвідношення раціонального та емоційного: «Сутність епічного театру полягає, мабуть, у тому, що він вдається не так до почуття, як до розуму глядача. Глядач повинен не співпереживати, а зрозуміти і проникнути в суть. При цьому було б абсолютно невірно відмовляти цьому театрові у почутті. Це було б так само невірно, як, наприклад, твердити, що наука не має нічого спільного з емоціями».

Однак почуття бувають благородні і руйнівні, благородні та лиховісні, тому завдання епічного театру, як це вважав Брехт, не полягає в тому, щоб у бурхливих проявах давати вихід здавленим у грудях емоціям, а в тому, щоб, пропускаючи їх через очисний фільтр розуму, виховувати у глядачів справедливість і соціально-активні почуття.

У 1936 році порівняльна характеристика драматичного та епічного театру вже була більш досконалою, ніж схема процитована вище. Брехт у цей час заявляє: «Глядач драматичного театру каже: «Так, це я вже також відчував. – Я такий. – Це цілком природно. – Так буде завжди. – Страждання цієї людини мене глибоко вражають, тому що вона не має жодного виходу. – Це велике мистецтво: в ньому все зображено цілком зрозуміло. – Я плачу з тим, що плаче, сміюся з тим, що сміється».

Глядач епічного театру каже так: «Я ніколи не подумав би, що так може бути. – Такого не можна допустити. – Це вже занадто дивовижно. Майже неймовірно. – Цьому потрібно покласти край. – Страждання цієї людини мене глибоко вражає, тому, що для неї все ж таки вихід є. – Це велике мистецтво: в ньому ніщо не відбувається так, як мало би бути. – Я сміюся над тими, що плачуть, я плачу над тими, що сміються».

Драматург, актор та режисер повинні створити між сценічною дією та глядачем таку дистанцію, щоб глядач міг начебто «з боку» спостерігати і робити висновок.

Керуючись цією вимогою, актор мусить демонструвати певний характер у певних обставинах, а не просто бути ним.

Роздумуючи над майбутнім розвитком театру та драматургії, Брехт доходив до висновку, що вони повинні будуть характеризуватися значною ідейною глибиною у поєднанні з шекспірівською дієвою конкретністю. Він прагнув на новій сходинці мистецького розвитку повернути

театрові синтез розважальності та повчальності, однак акцент робив на виховній, повчальній функції театру. Основне завдання театру Брехт вбачав у тому, щоб мистецькими засобами донести до широкого глядача закони суспільного розвитку, змусити його замислитися і прийти до висновку про необхідність перебудови життя.

З цією метою Брехт вводить у драматургію та сценічну творчість зовсім новий прийом, який називає «відчуженням».

Відчуження (Verfremdungs) полягає в тому, що добре знайоме явище зображується у виставі в несподіваному ракурсі і вимагає від глядача нового усвідомлення його.

Засобом, що реалізує це явище, стає постійна деформація натуралістичної ілюзії, «справжності» того, що відбувається на сцені.

І. Фрадкін у книжці «Бертольд Брехт» подає дуже цікавий приклад того, як треба розуміти явище відчуження, він пише так; «Наприкінці другої доби безперервної пиятики, коли «горілчані» брати досягли межі своїх можливостей, один за другим звалилися з ніг, і останній з них, суддя, упав під стіл і почав засинати, той, що залишився самотнім серед недопитих пляшок Пунтила почав докоряти того суддю такими словами: «Вельмишановні люди округу! Соромно дивитися на вас! Який приклад ви подаєте тавостланцям?! Ти про це подумав? Ти ж суддя, і не можеш годинку висидіти в ресторані! Та як би мій батрак так орав, як ти п'єш, лінюху, я б його негайно вигнав! Ах ти, собако, сказав би я йому, як ти ставишся до своїх обов'язків! Забирайся геть, лінивцю! А ти, Фридеріку – суддя, чоловік освічений, ти повинен давати приклад витримки, на тебе всі люди дивляться, та невже ти зовсім не маєш почуття відповідальності?».

Дивна промова! – пише Фрадкін, скільки у ній почуття, благородного гніву, пафосу. Вона докоряє людям, які виявилися негідними того довір'я, яке надала їм громада, вона ганьбить цих людей з висоти громадянських позицій. Все як має бути. Промова Пунтила бездоганно логічна і... так само абсурдна.

Адже усі його розумні і справедливі докори фігурують у разючій невідповідності до предмету, якому вони адресуються. Адже усі ці вимоги Пунтила відносить до пияцтва, розглядаючи його як моральний обов'язок і громадянську гідність! Але одно діло орати землю, інше діло – пити горілку.

Однак Пунтила при цьому зовсім не чинить гримас і зовсім не глу-

зує. Свою промову він виголошує цілком серйозно і навіть з певним скорботним піднесенням. Через це невідповідність стає ще більш глибокою, через це комічний ефект тільки посилюється.

Промова Пунтили – це яскравий приклад «відчуження», проявленого не в сюжеті чи жанрі, а в самому первинному елементі драми – у словах персонажа. Суперечливість між словесним пафосом Пунтили та змістом ситуації, яку він коментує, створює «ефект відчуження», викликає у глядачів здивування, спричинене цією невідповідністю, активізує їхню думку і спрямовує її на критичний шлях.

Брехт говорив, що чим більше ми спрямовуємо глядачів до співучасті, співпереживання, тим менше отримуємо взаємозв'язку з ними, а чим більше подаємо їм повчального матеріалу, тим більше приносимо їм мистецької насолоди.

Якщо у театрі виникає необхідність вводити глядачів у реальний світ, то це застосування почуттєвості повинно займати «відчуження». Він пояснював це так: «Зробити застосування відчуження події чи характеру – це значить перш за все позбавити почуття або характер всього того, що само по собі зрозуміло, значимо, очевидно і викликати з приводу цієї події здивування та бажання пізнати її, щоб потім удосконалювати».

За допомогою «ефекта відчуження» драматург, режисер, актор, художник показують певні життєві явища і різні типи людей «... не в звичайному, ординарному вигляді, а з якогось несподіваного, очудненого боку, що спонукає глядача глянути по новому на такі явища і зацікавитися ними. Сенс цієї техніки, – пояснює Брехт, – полягає в тому, щоб прищепити глядачеві аналітичну, критичну позицію стосовно зображувальних подій».

Брехт був противником достатньо життєподібного відображення дійсності (стосовно театрального мистецтва – противник сценічної ілюзії і прихильник «відчуження»).

Він вважав, що ці два принципи мають значний вплив на глядача. В першому випадкові спрямовують його на пасивно бездумну позицію, у другому – на критично-активне ставлення.

В мистецтві Брехта «відчуження» застосовується надзвичайно широко і у найрізноманітніших формах. «Отаман ватаги розбійників – традиційна романтична фігура старої літератури – тут зображується схиленим над прибутково-видатковою книгою, у якій, за всіма

правилами італійської бухгалтерії, розписані фінансові операції його «фірми». Навіть у останню годину життя – перед смертною карою, він зводить дебет з кредитом. Такий несподіваний і незвичайний очужений ракурс у зображенні злочинного світу поспішно активізує свідомість глядача, наштовхує його на думку, яка раніше могла і не прийти йому в голову: – бандит, це той самий буржуа, так хто ж такий буржуа – чи не бандит?

<...> Взагалі в основі «ефекту відчуження» лежить цілком свідоме відхилення від звичного, видимого зображення явищ і предметів, свідома відмова від того, щоб засобами мистецтва створювати ілюзію реальності. <...> Брехт вводить у свої п'єси хори і сольні пісні, так звані «зонґи».

Ці пісні не вмонтовані в сюжет п'єси, вони, навпаки, часто підкреслено випадають з дії, переривають і відчужують її, вони звернені безпосередньо у зал для глядачів. Брехт навіть спеціально наголошує цей розрив зі сценічною дією і перенесення вистави в іншу площину: під час виконання «зонгів» на сцені появляється якась особлива емблема, змінюється світло тощо. «Зонґи» повинні з одного боку зруйнувати гіпнотичний вплив театру, не допустити виникнення сценічної ілюзії, з іншого боку – вони дають пояснення тим подіям, що відбуваються на сцені, оцінюють ці події і явища, виробляють критичний погляд на них глядачів.

Вся постановочна техніка у театрі Брехта насичена «ефектами відчуження». Перестановки на сцені часто відбуваються при відкритій завісі, оформлення має «натякаючий» характер, воно надмірно «економне», зберігає лише мінімум декорації та реквізиту; застосовуються маски, вживаються написи на декорації, на порталі, які підкреслюють загострено афористичну або парадоксальну форму».

Великі вимоги пред'являє «епічний» театр і до актора. Актор у цьому театрі мусить демонструвати певний людський характер, а непросто бути ним; він повинен у деякі моменти свого перебування на сцені стати поруч з тим образом, який створює, тобто бути не лише виконавцем цього образу, але і його суддею.

Особа, яка діє на сцені має поєднувати в собі дві особи. «Це, припустимо, з одного боку актор Леонард Штекель, а з другого боку – фінський поміщик Пунтила. Однак глядач повинен бачити не лише Пунтилу, якого йому показує Штекель, а і Штекеля, що показує йому Пунтилу».

«Ні на одну мить, – пише Брехт про роботу актора, – не можна допускати повного перетворення його в зображуваного персонажа».

Для більшого розуміння ситуації – приклад: «Відгук: «Він не грав Ліра, він був Ліром» – був би для нашого актора нищівним. Йому треба було лише показувати зображуваний ним образ або, точніше кажучи, просто не вдаватися до його переживань.

Однак, це зовсім не значить, що граючи пристрасну людину, він сам може залишатися холодним, але його власні почуття не повинні бути обов'язково тотожними почуттям зображуваної людини, це потрібно для того, щоб і почуття глядачів не стали тотожними почуттям персонажа».

Глядачі повинні зберігати повну свою свободу. Брехт розробив ретельно продуману і перевірену практикою систему засобів, за допомогою яких можна було б застерегтися від нероздільного поєднання актора з образом. Ці засоби були описані в ряді теоретичних праць: «Короткий розгляд нової техніки акторської гри», «Купівля міді», «Малий органон для театру» та інших.

Брехт пропонував, наприклад, говорити від третьої особи під час репетицій, переводити текст ролі в минулий час, читати текст ролі разом з ремарками автора, що характеризують обставини дії, тобто разом з описово-розповідним елементом, який зазвичай враховується акторами і режисером, але не входить у пряму мову, у текст, який виголошується на сцені. Таким способом вироблялася епічна інтонація розповіді.

Позиція зовнішнього стосунку до образу досягається актором при демонстративній манері гри, «сценами показу». Zeigenscene назвав Брехт такі сцени, у яких актор інтонацією і всім ладом своєї поведінки відсторонюється від образу і немов робить жест показу в його сторону: дивіться, я вам його показую.

Актор переносив тим самим дію драматичного презенса у сценічний імперфект, «процитовував» свого персонажа». Таким чином, ще до появи фігури розповідача (співака) у драматургії Брехта – або навіть незалежно від неї – функції розповідача виконувалися у системі епічного театру акторами, їх демонстраційно-розповідна манера виконання ролі була формою розповіді про персонажа та події.

І все ж таки, з вище сказаного не можна робити висновку, що Брехт повністю відкидає у театральній практиці «вживання» (Einführung), злиття актора з образом. Він тільки вважає, що такий стан може насту-

пити лише у певні хвилини і повинен залежати від розумно продуманого і перевіреного свідомістю трактування ролі актором.

Критик Ернст Вендт у статті «Покупець міді Бертольд Брехт» так інтерпретує точку зору Брехта з цього питання: «Цілком зрозуміло, що актор, для того, щоб створити образ, повинен перш за все подумки перенестися в його становище, в його спосіб мислення, в його дії... Бажано тільки, щоб він міг потім вернутися назад до себе»...

«Не бажаючи приводити глядача до стану трансу, – каже Брехт, – актор не повинен бути у трансі. Це зовсім не значить, що актор повинен бути на сцені холодним, позбавленим почуття коментатором психології та почуття того персонажа, якого він грає. Само собою зрозуміло, що на сцені реалістичного театру повинні виступати живі повнокровні люди зі всіма їхніми суперечностями, пристрастями і ідеями. Сцена не гербарій і не зоологічний музей з опудалами»...

Як бачимо, тут він зовсім не розходиться зі Станіславським. Це було помітно і у грі акторів театру «Берлінський ансамбль», який мені доводилося бачити.

Все ж таки була певна властивість, яка відрізняла цих акторів від інших – вони не допускалися до здешевлення сценічної правди. Варто звернути увагу на те, що Брехт вважав Гітлера «першим актором імперії». Таке «найменування виражало не лише кпину над міщанською схильністю до позбавленої смаку помпезності, кепської театральщини, а й дещо більше.

Фюрер на трибуні виглядав як витія-істерик, близький до епілептичного стану. Вія уявляв себе тим, чим ніколи не був. На думку Брехта, він був родичем лицедіїв драматичного театру у найгіршій його іпостасі. Перше – йому було властиве абсолютне вживання і емоційна перевантаженість ролі, друге – його ораторський вплив був розрахований на виключення розуму глядача, на одурманення натовпу».

Відомий біограф Брехта Ернст Шумахер, характеризуючи його роботу з актором, пише так: «Оголошення з приводу того, як треба працювати акторам і їхнім співпрацівникам з сусідніх мистецтв, щоб збуджувати у людей не лише почуття, а й думки, Брехт дав у віршах з «Купівлі міді», де він радить розглядати людину як щось невикінчене, людину, яка мусить точно спостерігати, у кожній ролі бачити різницю між старим і новим, коли показують події – прояснювати їх сенс, вміти відокремлювати «зонґи» від дії, розбірливо вибирати реквізит, показу-

вати минуле і теперішнє так, щоб глядач бачив «теперішнє так, як воно приходить з минулого і відходить у майбутнє».

За Брехтом актори не повинні бути «масажистами» для «збудження сонних почуттів», скорботними брехунами або торговцями наркотиків, вони повинні володіти «мистецтвом показу», яке вчить краще бачити і краще розуміти все, що відбувається на сцені.

У подальших зауваженнях до «Купівлі міді», Брехт, не змінюючи «ефекту відчуження», твердить, що актор повинен відмовитися від повного перевтілення в образ того чи іншого сценічного героя. Він має лише показувати цей образ, лише цитувати текст, тільки повторювати події, які відбуваються в реальності. Він має ставити перед собою задачу «заворожити» глядача.

Драматург названого театру повинен постійно зосереджувати увагу на «причинно-наслідковому зв'язку зображуваних подій»... з цією метою він розвиває фабулу не в її безперервному потоці, а ділить її на відносно самостійні шматки.

Самі події історизуються, тобто зумовлюються певним соціальним середовищем.

Брехт був ворогом всякого сомнабулізму на сцені, гри «нутром», штучно розпаленого темпераменту актора, що межує з істерикою. Будучи художником думки, він надавав виняткового значення раціональному началу у творчому процесі, однак, завжди відкидав схематичне резонерське мистецтво, позбавлене почуття.

Він могутній поет сцени і, звертаючись до розуму глядача, в той же час шукав і знаходив відгук у його почуттях.

Враження, викликане п'єсами та постановками Брехта, можна визначити як «інтелектуальну схвильованість», тобто такий стан людської душі, при якому гостра і напружена робота думки збуджує, наче при інтуїції, не менш емоційну реакцію.

Проводячи розмову про основне творче відкриття Брехта літератора і театрального діяча – епічний театр, не можна проминути і інші відомості про його життя та творчість.

Знаменитий німецький драматург, поет і публіцист, режисер і мислитель почав своє життя десятого лютого 1898 року в місті Аугсбурзі, в Баварії. Повне справжнє ім'я – Ойген Бертгольд Фридрих Брехт. Батько – простий торговельний службовець, згодом директор великої фабрики паперу, зумів забезпечити своїм дітям їхнє матеріальне май-

бутнє. Однак старший син – Ойген Бертгольд – цим не скористувався, він ще в юні роки розірвав стосунки з батьками, став ізгоєм і бунтарем.

Закінчивши у 1917 році реальну гімназію, Брехт вступив на медичний факультет Мюнхенського університету. Писати він почав ще в гімназії, дві його ранні п'єси, як вже зазначалося, були надруковані на початку 20-х років XX століття. У Мюнхені він швидко почав співпрацювати з газетою «Фольксвелле», де регулярно друкував театральні рецензії. Газета ця була органом німецької соціал-демократичної партії, з якою молодий студент зав'язує тісні стосунки.

Велике значення у житті та творчості Брехта мало його знайомство з Леоном Фейхтвангером, яке потім переросло у дружбу і співпрацю. Брехт приніс свою першу спробу в драматургії, п'єсу «Спартак». Він відразу зізнався Фейхтвангеру, що написав її для того, щоб заробити гроші, однак мудрий письменник відразу впізнав талант у хлопцеві і почав йому допомагати. Він навіть написав спільно з Брехтом п'єсу «Життя Едуарда II» (за твором Марло). У 1920 році молодий Брехт вже знаходиться в Берліні в оточенні передової творчої інтелігенції. Тут він співпрацює з Ервіном Піскатором у його публіцистичному театрі. Приблизно в той час він зав'язує дружбу з людиною, яка багато років була його однодумцем у творчості і навіть продовжувала керівництво створеного ним театру «Берлінський ансамбль» після його смерті. Це був режисер Ерік Енгель. У 1928 році цей режисер допоміг йому донести до уваги глядача його перший драматургічний шедевр «Тригрошову оперу». (Після смерті Б. Брехта у 1956 році Е.Енгель закінчив недовершену останню постановку Брехта «Життя Галілея).

З другої половини 20-х років Брехт намагається створити драматургію та театр, спрямований проти капіталістичного ладу. Наступає період т.зв. дидактичної драматургії. Сюди входять такі п'єси як «Людина є людина» (1926 р.), «Пригоди бравого солдата Швейка» (за Я. Гашеком, 1927), «Тригрошова опера» (за Дж. Геєм, 1928), «Політ Ліндберга» і «Щасливий кінець» (1929), шкільна опера «Той, що говорить – «так» і той, що говорить – «ні» (1930), «Виняток з правила» (1930), «Вища міра» (1930), «Свята Іоанна скотобоєнь» (1930).

Створена у 1932 році п'єса «Мати» (за твором М. Горького), визначала вже новий період у творчості драматурга.

Після захоплення влади фашистами у 1933 році, Б. Брехт емігрує до Данії, потім переїздить до Швеції, а після Швеції до Франції. В період

еміграції Брехт дуже наполегливо працює. За цей час він створює цілий ряд бойових антифашистських п'єс: «Круглоголові та гостроголові» (1936, Копенгаген), «Гвинтівки Тереси Корфф» (1935, Париж), «Страх і відчай у Третій імперії» (1944, Нью-Йорк), «Сни Сімони Машар» (1942, разом із Л. Фейхтвангером), «Швейк у другій світовій війні» (1943, Нью-Йорк).

П'єси, що несуть у собі думку, і люди повинні виступати проти віджилого суспільного ладу: «Матінка Кураж і її діти» (1939, Цюрих), «Допит Лукулла» (1939), «Життя Галілея» (перша редакція – 1939, друга – 1945), «Добра людина з Сезуана» (1940), «Пан Пунтила і його слуга Матті» за Х. Вуолійокі (1940, Цюрих), «Кар'єра Артура Уі, якої могло би й не бути» (1941, Гамбург, 1959).

У п'єсі «Круглоголові і гостроголові» художник перемагає у творчості Брехта раціоналіста-дидактика.

Після 1939 року розробка характерів у цього драматурга значно поглиблюється.

З 1948 року Брехт живе в Берліні. З того часу ним були написані «Кавказьке крейдяне коло» (1948, поставив театр «Берлінський ансамбль» – 1954), «Дні комуни» (1949).

Тут, у Берліні, були перероблені і поставлені такі драматичні твори: «Антігона» Софокла (1948), «Гувернер» Ленца (1950), «Боброва шуба» і «Червоний півень» Гауптмана (1951), «Кориолан» Шекспіра (1952), «Труби і литаври» Фаркера (1956) та інші.

Бертольд Брехт виступив вперше як режисер у 1924 році. Він поставив у Мюнхенському Камерному театрі виставу «Життя Едуарда II». До режисерської роботи Брехт повернувся лише у 1949 році, коли у новоствореному ним театрі «Берлінський ансамбль», він поставив п'єсу «Матінка Кураж та її діти». В цьому театрі він ще працював як режисер над такими виставами: «Пан Пунтила і його слуга Матті» (1949), «Мати» (1951), «Кацграбен» Штріттматтера (1953), «Кавказьке крейдяне коло» (1954), «Життя Галілея» (1956).

Б. Брехт не тільки як інспіратор нового напряму розвитку театру, але і як режисер та художній керівник театру «Берлінський ансамбль», мав і певних своїх опонентів і критиків. Вони зовсім не беззаперечно приймали новаторські пошуки режисера-експериментатора.

Критикувався гіпертрофований інтелектуалізм, надуманість прийомів одноманітності та скупість кольорової гами вистав «Берлінського

ансамблю», багато хто був невдоволений і естетичним та соціальним вихованням глядача.

Творчий склад нового театру був сформований з молодих акторів, які не могли забезпечити досить складні вимоги режисури, не були досвідченими і нові режисери, які приймали брехтівську школу.

Однак, вже у 50-ті роки поруч з Брехтом стояли такі майстри своєї справи, як актори Ернст Буш і Елена Вайгель, режисер Еріх Енгель. Брехт мав своїх послідовників і серед молодих драматургів. У 1953 році в «Берлінському ансамблі» була поставлена п'єса Е. Штріттматтера «Кацграбен». П'єса ця була про сучасність і викликала значне зацікавлення глядача.

Ернст Буш брав участь у перших брехтівських виставах ще до 1933 року. Після війни він активно влився в роботу «Берлінського ансамблю», а також виступав і у Німецькому національному театрі. В театрі Брехта він зіграв Аздака в «Кавказькому крейдяному колі», Кухаря в «Матінці Кураж» та Галілея у «Житті Галілея». Він був практичним пропагандистом епічного театру. Він мав хороші акторські дані, досконале вміння діалектичного підходу до створення сценічного образу поєднувати раціональну та емоційну тенденцію акторської гри.

Елена Вайгель (1900–1971) вперше виступила у брехтівському репертуарі одинадцятого січня 1949 року на сцені Німецького театру, де була представлена глядачам одна з кращих п'єс цього драматурга-новатора – «Матінка Кураж та її діти». Це «була вистава, якій судилося відіграти історичну роль у розвиткові не лише німецького, а й світового театру. Режисерами цієї вистави були Бертольд Брехт і його давній соратник Еріх Енгель.

Елена Вайгель, зігравши матінку Кураж, стала загальновідомою у Європі актрисою, вона почала допомагати Брехтові у практичній апробації його системи епічного театру. «В червні 1949 року під керівництвом Б. Брехта і Е. Вайгель був створений театр, який отримав назву «Берлінський ансамбль». До 1954 року колектив цього театру працював на сцені Німецького театру, а потім зайняв будинок на вулиці Шиффбауердам».

В цьому театрі Вайгель створила цілу галерею образів матерів, різних за їхніми долями і характерами.

«Тема матері пройшла через усе творче життя актриси. Пакуліна Піперкарна – здорова, первісна, сильна істота, у якій прокинуло-

ся материнське почуття, що так і не розвилося, трагічно загубилося. Пелагея Власова, пролетарська Матір, у якої любов до її сина злилася з любов'ю до його справи; мати не лише народжуючи, а й саму себе створюючи ніби наново; материнство животворче. Згубне материнство Кураж – сила якого могла б зрушити гори, коли б не була такою засліпленою. Тереса Каррар – мати, яка ненавидить війну, однак бере в руки гвинтівку, щоб захистити останнього сина і свою батьківщину. Мертва маска безплідного несправжнього материнства Нателли Абашвілі; промениста, сповнена життєвої енергії фрау Флінц.

Нарешті Волумнія – справжня трагічна героїня, Мати, що змушена віддати на загибель свого сина заради врятування рідної землі.

У Вайгель Матері – породження реального світу, вони дочки землі, вони з'єднані з нею у ту земну силу, яка приносить їм величність».

«Вайгель і Буш є носіями зразкової акторської майстерності в розумінні Б. Брехта. Основні вимоги Брехта до актора полягали в тому, щоб виконавці реалізовували соціальну поведінку актора у виставі. Однак соціальні мотиви вчинків дійових осіб не закреслювали їх психологічних характеристик.

У 1950–1955 роках «Берлінський ансамбль» гастролював у Європі, демонструючи досягнення свого мистецтва. Воно викликало велике зацікавлення до брехтівського епічного театру. Брехт увесь час уточнював його складові компоненти та творчі принципи. Ці гастролі мали вирішальний вплив на подальшу долю брехтівської теорії, яка знайшла багатьох прихильників серед провідних режисерів Європи».

В 1956 році Брехт почав роботу над постановкою «Життя Галілея», однак завершити її не зміг: 14 серпня 1956 року перестало битися його неспокійне серце. Роботу над виставою закінчив його друг Еріх Енгель. Він і дружина Брехта Елена Вайгель продовжували справу епічного театру.

XII. РЕЖИСЕРСЬКІ ШУКАННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

Творчість видатного українського режисера, актора та театрального діяча Леся Курбаса досить детально висвітлена у спогадах сучасників, тогочасних документах, театрознавцями. Вона має велику вагу в історії українського драматичного театру.

Режисер Лесь Курбас вивів вітчизняний театр на нову творчу дорогу, реформував його мистецький зміст і напрям, залучивши його до здобутків загальноєвропейського театрального мистецтва.

Після зняття Л. Курбаса з посади мистецького керівника театру «Березіль», а згодом – арешту, заслання на Соловки і розстрілу у 1937 р., довгий час його здобутки замовчувалися, відкидався його творчий метод. Навіть «хрущовська відлига» не внесла помітних коректив у трактуванні творчості митця.

Пробивати цю стіну стали молоді українські театрознавці та режисери. Виділимо тут у першу чергу чотири відважні постаті – Неллі Корнієнко та Леся Танюка, Наталю Кузякіну і Василя Василька. Н. Корнієнко написала першу статтю про режисерську майстерність Л. Курбаса у російському журналі «Театр», № 4 за 1968 р. Н. Кузякіна випустила першу статтю про режисуру Курбаса таки в Києві в 1970 р., яка мала заголовок «П'єси Миколи Куліша».

Театральна юність Леся Курбаса

Лесь (Олександр) Курбас народився 25 лютого 1887 р. в м. Самборі на Львівщині. Батьками його були актори театру Львівського товариства «Руська бесіда» – Степан та Ванда Яновичі. Театр «Руської бесіди» не був стаціонарним, трупа гастролювала постійно містами Галичини, у самому Львові вона могла працювати не більше двох місяців на рік, та й то у приміщенні польського театру «Гвязда». Дитинство майбутнього режисера пройшло в атмосфері цікавого, але нужденного театрального життя. Це зробило певний відбиток у душі вразливої дитини. Три роки початкової освіти Лесь Курбас отримав у містечку Старий Скалат, де його дід Пилип Курбас був парохом (священиком) місцевої церкви. Намагання Пилипа Курбаса зробити сина своїм спадкоємцем у професії не увінчалось успіхом. Син Степан покинув гімназію у сьомому класі і став актором С. Яновичем.

Працював він самовіддано. Грав провідні ролі в українському класичному репертуарі – Гірея («Маруся Богуславка»), Гриця («Ой, не ходи, Грицю»...), Гната («Безталанна»), Івана Непокритого («Дай серцю волю»...), Михайла Гурмана («Украдене щастя»). І Франко писав про нього: «Головною силою української сцени є С. Янович... він дуже корисний для українського театру в Галичині».

Отже, можна сказати, що молодий Лесь отримав у спадок нахил до театру, а подальша освіта, яку здобував у Тернопільській гімназії та Віденському університеті, тільки посилила і викристалізувала напрям цього захоплення.

Тернопільська гімназія ім. Франца Йосифа мала класичний гуманітарний характер. Тут викладали латинську, древньогрецьку, німецьку та польську мови, у старших класах була навіть пропедевтика філософії. Гімназія мала досвідчених викладачів, українських патріотів, які формували природне обдарування юнака. Цей юнак використовувався як читець чи музикант (мати навчала Леся грати на роялі). Шкільний товариш Курбаса Хома Водяний згадує про нього як про найбільш пильного і начитаного учня. Захоплення літературою спричинилося до того, що ще в гімназії він вдався до власної «проби пера» – написав у 1906 р. оповідання «В гарячці», яке було надруковано у «Літературно-науковому віснику». Однак любов до театру пересилила усі юнацькі мрії, тому, закінчивши у 1907 р. екстерном гімназію, він звертається до театрального відділу товариства «Руська бесіда» з проханням виділити йому, як синові актора, кошти для навчання у драматичній школі. Однак йому було відмовлено через відсутність подібних коштів. Намагаючись так чи інакше здобути освіту, Лесь Курбас вступив до Віденського університету на філологічний факультет. Про початок студентського шляху Леся Курбаса у Відні І. Волицька пише так: «Проблема театральної освіти Леся Курбаса надзвичайно важлива і може розглядатися в широкому плані. Адже він «будував себе» як творчу особистість, вибираючи максимум з оточуючого його життя, із досвіду театру, мистецтва і культури взагалі. У цьому розумінні вибір ним Відня місцем навчання був більш, ніж вдалим».

Відень на початку XX ст. був театральним містом. Тут розвивалися різні театральні течії і стилі, тут працював знаменитий Бурґтеатр (який ще пам'ятав режисера Генріха Лаубе), тут представляли вишукане мистецтво дві опери, театр класичної оперети, театр віденських передмість – Карлстеатр та традиційний Йозефштадттеатр, і звичайно

ж, другий за значенням після Бурґтеатру – Німецький народний театр, Бюргтеагр.

У Відень, саме у другій половині 1900-х р., приїздили знамениті театри Європи – Рейнгардтівський Камерний театр (організований у 1906 р.), італійський театр Елеонори Дузе, французький театр з Жаном Муне-Сюллі та інші унікальні театральні видовища. Лесь Курбас виїхав туди, запевняючи матір, що це робить винятково для свого товариша Хоми Водяного (той був вигнаний з Львівського університету), але мав на увазі самостійно здобути театральний вишкіл. Це йому цілком удалося зробити, бо саме рік перебування у Відні поповнив його розуміння принципів театру, розширив досвід театральних шукань, вніс у пам'ять спостереження високих зразків акторської та режисерської творчості. Усі фактологічні дані його перебування у Відні говорять про те, що Лесь Курбас у цей час не стільки вивчав германістику і славістику (тобто науки, на які він записався у Віденському університеті), як проникався новою естетичною орієнтацією акторського та режисерського мистецтва. Він багато спостерігав, багато чигав, купував рідкісні книжки на теми мистецтва, вдумувався в способи акторської гри, бачив, як далеко відійшло європейське мистецтво театру від того, що мала, чим користувалася сцена театру «Руської бесіди». І вже, напевно, тоді він вирішив прилучитися до реформи українського театру. Ірина Волицька, підсумовуючи свої дослідження віденського періоду життя Л. Курбаса, пише так: «У Відні Лесь Курбас мав змогу зіткнутися з різноманітними явищами сценічного мистецтва. Звичайно ж, не все неодмінно він повинен був бачити, про багато речей міг дізнатися з преси, яку постійно читав. Важливіше інше. Попри все розмаїття віденського театрального життя, попри всю несхожість таких майстрів, як Кайнц і Жірарді, Дузе і Муне-Сюллі, мистецтво цих акторів відбивало пошуки, знайомство з якими у Курбаса в тій чи іншій формі відбувалося. А пошуки ці свідчили про активне переосмислення усталених за минуле десятиліття стереотипів сценічного мистецтва. Те, що великі актори, визнані кумири Європи руйнували раніше створене ними заради відкриття «нових перспектив» виражало істотні риси часу. Не стабільність знайденого, а потребу зміни сприймає Курбас у ці роки. Сприймає він і загальну спрямованість еволюції театрального мистецтва – відмову від життєнаслідування і побутописання на сцені, тяжіння до одухотвореності сценічної реальності, її поетичного перетворення».

У жовтні 1908 р. помер батько Леся Курбаса, і у зв'язку з цим він

переїхав до Львова і продовжував своє навчання у Львівському університеті. Театральне життя Львова було в той час досить насиченим. Молодий Лесь міг багато чого порівнювати, аналізувати. Василь Василько у першій збірці спогадів про Курбаса (1969) зазначає, що відвідини польського театру у Львові також мали вплив на вироблення мистецького кредо майбутнього режисера української сцени. Ще недавно тут працював (1900–1906) видатний діяч польської театральної культури Тадеуш Павліковський. Він керував особливим видом театру, який об'єднував у собі трупи: драматичну, оперну, оперетову і балетну. Особливо відзначалася своєю роботою оперна трупа. Діяльність Т. Павліковського була характерна високою постановочною культурою. Визначальними рисами творчості цього режисера була злагодженість ансамблю, скрупульозна розробка масових сцен у сполученні з активністю та самостійністю дій виконавців ролей. Павліковський любив акторів, які вміли органічно поєднувати глибину внутрішнього переживання з гостротою зовнішнього вияву. Павліковський розвивав школу психологічного театру, однак його акторів (Людвіга Сольського, Кароля Адвентовича, Ванду Сємашко) називали акторами «форми», для яких обов'язковою була виразність пластичного малюнку ролі, естетичне осмислення жесту і руху на сцені.

Саме відбиток цих рис творчості помічали театрознавці у самостійних акторських роботах Курбаса і в його подальшій праці з акторами.

У Львові молодий Лесь Курбас не тільки вивчає майстерність видатних акторів і режисерів, але й сам починає практично втілювати власні можливості. На початку 1909 р. він стає актором театру при спортивному товаристві «Сокіл». Це був найкращий театр серед існуючих тоді аматорських колективів у Львові. В ньому брали участь студенти та певна частина інтелігенції. У цьому театрі знайшла своє перше втілення драма І. Франка «Украдене щастя». Тут ішли п'єси Карпенка-Карого («Мартин Боруля», «Бурлака»), Б. Грінченка, хоч ставилися і п'єси розважального характеру. У березні 1909 року Курбас вийшов уперше на сцену у ролі Каміла у фарсі Коцебу «Псотник».

Відгуки критики про цю роботу молодого актора були позитивні. В цьому колективі він ще зіграв досить складну роль Арсена у п'єсі Б. Грінченка «На громадській роботі». Вдало зіграв він і роль Василя у п'єсі М. Старицького «Ніч під Івана Купала». Тут його партнеркою була досвідчена акторка, співачка Філомена Лопатинська. Критика відмічала зіграність цього дуету. В цьому колективі Курбас зіграв ще декілька ро-

лей, отримав певний сценічний досвід, у нього виникла потреба більш
повного досконалення своїх можливостей.

Того ж 1909 р., восени, він ставить у театрі, організованому
Українським студентським союзом, п'єсу Чирікова «Євреї». Це була
його режисерська робота, і гостра політична п'єса мала належний успіх.
Курбаса призначили режисером цього театру. В цій виставі Курбас вда-
ло зіграв роль агітатора Нахмана. Першій постановці молодого режи-
сера преса пред'являла певні претензії, але відмічала Курбаса як вико-
навця ролі.

Ставши режисером студентського театру, Курбас розгортає гро-
мадянську діяльність. Він прагне поставити «Хуртовину» Спиридона
Черкасенка, «Перед сходом сонця» Г. Гауптмана, однак цензура не до-
зволила ці п'єси. У цьому театрі Курбасові вдалося ще поставити лише
«Вогні Іванової ночі» Г. Зудермана.

Творчу діяльність режисера припинили драматичні події в студент-
ській громаді.

Українські студенти піднімали питання про відкриття українського
університету. На початку липня 1910 р. відбулося студентське віче, на
якому піднімалося це питання. Намагаючись зірвати віче, частина шові-
ністично налаштованих польських студентів організувала в коридорах
силову боротьбу, у якій було вбито голову Українського студентського
союзу Адама Коцка. Це викликало певну реакцію властей, у результаті
чого ряд студентів, серед них і Л. Курбаса, у жовтні 1910 р. було виклю-
чено з університету. Існують певні відомості, що у 1911 р. Курбас поїхав
до Відня і там завершив своє академічне навчання. У цьому ж році він
був призваний в австрійську армію, але через деякий час був звільнений
від служби за станом здоров'я.

Сумлінна дослідниця юності Леся Курбаса І. Волицька твердить, що
«безпосередньою творчою діяльністю він міг зайнятися лише наприкінці
1911 року. У цей час він стає співрежисером фольклорно-етнографічного
«Гуцульського театру», створеного Гнатом Хоткевичем».

«Гуцульський театр» – своєрідне явище в історії нашої театраль-
ної культури. Він був створений у віддаленому карпатському селі
Красноїлі з місцевих напівграмотних, а то і зовсім неграмотних гуцулів.
Письменника привабили їхній діалект, звичаї, пісні, танці, особлива ат-
мосфера пантеїзму, збережена у певних віруваннях, звичаях, народних
ритуалах. З цими цілком народними акторами Г. Хоткевич поставив
п'єсу польського драматурга Юзефа Коженьовського «Верховинці»,

яку сам переклав на гуцульський діалект. Режисер назвав цю виставу іменем її головного героя – «Антон Ревізорчук». Робота серед селян-гуцулів захопила письменника. Гнат Хоткевич сам писав, що робота з простими гуцулами приносила велику насолоду. Ці аматори відзначилися простотою, органічністю, великою емоційною самовіддачею, багатим мовним розмаїттям, здатністю імпровізувати. Робота цього фольклорного театру незабаром викликала зацікавленість інтелігенції. Гуцульський театр почав гастролювати по Галичині, а в березні 1911 р. з успіхом виступив у м. Кракові. Вистави проходили при переповнених залах. Талановитих акторів підтримував не тільки польський глядач, а й преса. Лесь Курбас зацікавився цим театром і певний час співпрацював з Гнатом Хоткевичем. Маючи такого надійного помічника, Хоткевич задумав показати свій театр глядачам великої України і виїхав до Києва. Для цих гастролей був злагоджений і спеціальний репертуар: поставлено етнографічну програму «Гуцульський рік», історичну п'єсу «Довбуш» та композицію гуцульських казок під назвою «Практикований жовнір».

Однак Гнатові Хоткевичу не вдалося вивести на придніпрянську Україну всю трупу. Тільки через певний час туди поїхала мала концертна група.

Праця в «Гуцульському театрі» завершує період «студій» Леся Курбаса. З другої половини 1912 р. він став актором театру Львівського товариства «Руська бесіда».

Акторська робота. Пошуки нових засобів сценічної діяльності

Донедавна дослідники творчості режисера Курбаса небагато уваги приділяли його акторській роботі у театрі «Руської бесіди», яким спочатку керував Йосип Стадник, а згодом театральний критик Степан Чарнецький. Вважалося, що це був театр старомодний, той театр, проти якого пізніше Курбас активно боровся, то що ж про цей невеликий період (два роки, 1912–1914) тут особливо «розважати». Однак саме в цей час на сцені театру вироблялися професійні принципи актора, професійний підхід до трактування образів української класики і зарубіжної п'єси. Почалося з того, що Курбас домовився зі Стадником дебютувати на сцені театру «Руської бесіди» без особливих ввідних репетицій у ролі Гірея (драма М. Старицького «Маруся Богуславка»), тобто у тій ролі, яку грав сам Йосип Стадник.

Майбутній режисер Лесь Курбас, працюючи актором, шукав не дагеротипного відображення життя, а образного та психологічного його відтворення, активного, емоційного виразу сенсу життєвих

явищ, життєвих тенденцій. В оцінці тогочасних критиків його творчі досягнення майже весь час виступають в одному ряді з такими майстрами театру «Руської бесіди» як Катерина Рубчакова, Василь Юрчак, Софія Стадникова, Йосип Стадник, а це були актори, які вміли глибоко розкривати людську душу. Курбас відзначався серед них методом побудови ролі, якимось романтично-поетичним забарвленням сценічного образу, емоційною наснаженістю дії. Сучасники свідчать, що він багато допомагав режисерові С. Чарнецькому, який був більше літературно-театральним критиком, ніж трудівником сцени. Він уже тоді, у 1913–1914 рр., мав значний вплив на загальну естетику театру, в якому працював.

Для прикладу, не можна оминути його роботу над образом Фрідріха у п'єсі Ф. Геббеля «Марія Магдалина», адже цей автор був одним з основоположників німецького реалізму. Не треба забувати, що саме в той час у Німеччині вже народжувався експресіонізм, що творчість Шніцлера та Ведекінда мала вплив на молодого глядача, але Курбас оперував саме глибиною мистецького смислу і мав у цьому немалий успіх, інакше він не міг би отримати позитивний відгук І. Франка, який, як відомо, не був прихильником модного в той час модернізму. Курбас бачив біду українського театрального мистецтва цього періоду у спрощеному і навіть звульгаризованому відтворенні життя. Погляньмо, як вдумливо він почав підходити до виразу життя людини в образі Подорожнього («Зимовий вечір»), як бережно і суворо малює образ Сотника у дуже «видовищній» виставі «Вій» (за Гоголем), як прагне він незабаром перебудувати образ Хоми («Ой, не ходи, Грицю»...), відшукати мотиви його поведінки. А хіба не варто придивитися, як чітко і змістовно була в нього побудована суперечлива роль Михайла Гурмана. Курбас шукав складності характеру цього сільського правдолюба, його позитивні риси. Він наголошував на соціальній стороні конфлікту п'єси. Того соціального сенсу, який у наш час приглушують або навіть намагаються зовсім викинути. Постає питання, чому соціальна тема стала в наш час такою «неактуальною»? Чи може вже зовсім зникли з нашого життя соціальні конфлікти, чи не загострилися, скомплікувалися вони до неможливості? Може, варто ці конфлікти «модернізувати», а не зовсім вилучати з театральної практики? Нарешті хочеться згадати і про, може, найбільш акордну, найбільш патріотичну і поетичну працю молодого актора над дуже складним образом гетьмана Петра Дорошенка у неоромантичній історичній драмі Василя Пачовського «Сонце Руїни».

І. Волицька у вищезгаданій книзі пише так: «Варто звернути увагу на поєднання цих трьох імен: драматурга, режисера і актора. Василь Пачовський і Степан Чарнецький належали до літературного угрупування «Молода Муза». Близький до нього, безперечно, був і Лесь Курбас. Всі вони були приблизно одного покоління. І при всій несхожості індивідуальностей їх об'єднував пошук нових шляхів у мистецтві.

Леся Курбаса мало б у ті часи багато що притягувати в індивідуальності Василя Пачовського. Ймовірно, що він і особисто був з ним знайомий. Можливо, що Курбас з Чарнецьким поділилися з Пачовським своїм наміром відновити до прийдешнього ювілею – 50-річчя від дня заснування «Руської бесіди» – виставу «Сонце Руїни».

Намір цей був ризикований, тому що всі ще добре пам'ятали невдалу постановку цієї п'єси Й. Стадником у 1912 р. Драма для постановки на сцені вимагала «хірургічної операції». Пачовському не доставало майстерності драматурга. Чарнецький бачив перевагу словесного потоку над дією. В той же час п'єса несла в собі важливу тенденцію. Головне полягало в образі гетьмана Дорошенка, в незвичному для української історичної драми того часу погляді на героїчну особистість.

У виконанні Леся Курбаса новий герой дістає своє належне втілення. Послухаємо знову Ірину Волицьку, яка добре дослідила саме цю ситуацію.

«Після ювілейних вистав «Сонця Руїни» (квітень-травень 1914 р.) критика мала рідкісну можливість говорити про режисерський задум вистави. Він звільнився від цілої низки сцен, мало пов'язаних з дією. В ньому залишилися лише головні, вузлові епізоди, завдяки чому яскравіше окреслилися характери, а сам твір став більш сценічним <...> Та все ж успіх вистави визначився головним чином роботою Леся Курбаса, що створив образ Петра Дорошенка. Рецензент О. Веселовський визнавав: «На перше місце вибився п. Курбас та дав публіці ще один доказ свого таланту артистичного».

«Курбас грав гетьмана Дорошенка як людину, яка бажала добра Україні. Але йому бракувало міцності і витривалості – на розпутті історії він знемігся у боротьбі «з усіма і з самим собою».

У театрі «Руської бесіди» Курбас зіграв ще одну роль, знову в дуеті з Катериною Рубчаковою. Це була надзвичайно складна робота у п'єсі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – роль Корнія Каневича. Сучасники свідчать, що на початку втілення цієї ролі актор взяв невірний підхід до неї, він змальовував свій персонаж майже боже-

вільним. Однак божевільний не може відповідати за свої вчинки, і мислячий митець знаходить інше трактування образу: він виправдовував душевні порухи персонажа, його поведінку «одержимістю творчості». До цієї теми ще не раз буде звертатися митець, це тема талановитого художника зі зраненою душею, який борсається між життєвими незгодами і своїм вищим призначенням.

Дворічна праця актора у театрі товариства «Руська бесіда» була дуже визначальним періодом його творчої діяльності. Тут сформувалася остаточно його акторська індивідуальність, тут він виробляє творчий погляд на новаторський шлях українського театру, тут він зближується з загальним розвитком української і світової літератури, починає впливати на розвиток мистецької гри актора на сцені. В цьому театрі він робить свої перші кроки як режисер-новатор. Влітку 1914 р. в м. Борщеві С. Чарнецький покинув театр. Директор С. Сірецький покладає обов'язки режисера на Леся Курбаса. Курбас приступає до роботи над п'єсою Ібсена «Гедда Габлер» і твором молодого українського драматурга В. Винниченка «Молода кров». Однак почалася війна і театр припинив своє існування. В 1915 р. Курбас проявляє свої організаторські здібності – організовує в Тернополі з розсіяних війною українських акторів трупу в дуже складних умовах. Утворився новий театр під назвою «Тернопільські театральні вечори». Обставини змушували режисера використовувати старий етнографічний репертуар. У березні 1916 р. Леся Курбаса запрошує працювати у своєму театрі Микола Садовський. Курбас приймає запрошення і переїжджає до Києва. Втілення реформаторських мрій режисера починається з Київського періоду його діяльності.

Організація Молодого театру

Перший виступ Курбаса у театрі М.Садовського був організований надзвичайно серйозно. Разом з ним дебютувала його партнерка по галицькій сцені С. Стадникова. Для дебюту була спеціально підібрана патріотична, героїко-романтична п'єса М. Кропивницького «Невольник» (за Т. Шевченком), яка викликала прихильність глядача. Вистава готувалася без поспіху і на завершення сезону 1915–1916 рр. М. Садовський підтримав дебютантів своїм виступом у ролі старого запорожця Коваля. Зрозуміло, що в таких умовах дебют пройшов успішно, хоч актори наддніпрянці та галичани ще приглядалися одні до одних. Курбас мав для репертуару Садовського лише дві раніше зі-

грані ролі – Михайла Гурмана і Гната в «Безталанній». Однак він легко почав входити в новий репертуар. Тут найкращими його ролями були: Збіґнєв («Мазепа» Ю. Словацького), Вагнер («Казка старого млина» С. Черкасенка), Хлєстакова («Ревізор» М. Гоголя), Роман («Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка), Антон («Молода кров» В. Винниченка).

Усі мемуаристи одностайно називають основною рисою майстерності Курбаса-актора його інтелігентність, інтелектуальність. Ю. Бобошко у книзі «Режисер Лесь Курбас» пише: «Курбас аж ніяк не належав до акторів-протеїв, здатних змінювати свій вигляд, грим, поведінку до невпізнанності. Його яскраві фізичні дані проглядали в кожній ролі. Та якби актор і замаскував їх, його б виказав багатий на модуляції та нюанси звучний баритон, м'який і пластичний, гармонійний і рухливий, що засвідчував ясність і динамізм думкам. Таким самим слухняним апаратом для Курбаса-актора було його тіло – спритне, треноване, ідеально скоординоване. Природно і невимушено сприймалися у його виконанні бої на шаблях, ексцентричні епізоди бійок, погонь тощо. Ніякої спеціальної виучки Курбас не проходив, отож така технічність, очевидно, була наслідком тривалої індивідуальної роботи актора над собою».

Згодом біля Курбаса почала гуртуватися театральна молодь, яка прагнула шукати нових шляхів у мистецтві. У травні 1916 р. Курбас організовує театральну студію, до якої ввійшли в основному студенти Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. Ними були Поліна Самійленко, Марко Терещенко, Йона Шевченко, Валерій Васильєв, Степан Бондарчук, Ольга Добровольська, Антоніна Смерека, Софія Мануйлович. Духовна енергія молодого митця була спрямована на створення театру нового типу. Почалося навчання, почалася студійна робота.

Невдовзі після лютневої революції 1917 р. Курбас залишив театр Миколи Садовського, зосередився на роботі в студії. Він активно включився також у громадську роботу. Повалений російський царат залишив безліч соціальних і культурних проблем. У березні 1917 р. у Києві відбулися збори театральних діячів міста. Було вирішено скликати з'їзд діячів сцени та випускати щомісячний журнал «Театральні вісті». Л. Курбас був обраний до оргкомітету з'їзду та до редколегії журналу. В своїх друкованих виступах молодий режисер вважає, що «Театр є... дуже важливим, а навіть політичним фактором». Він покладається на молодь. Курбас вважав, що молодь тягнеться до нового репертуару і до більш актуальних театральних форм. Він наполегливо працює, щоб

перетворити студію молодих київських акторів у театральний заклад, який відповідав би вимогам часу. Ще напередодні першої світової війни виникла ідея створення нового театру на рівні передових європейських шукань. Він обговорював тоді цю ідею зі своїми театральними друзями – Г. Юрою та С. Семдором. Тепер ця ідея вступила в стадію практичної реалізації. Група молодих ентузіастів виросла, вона підтримує Курбаса самовідданою працею і восени 1917 року в Києві відкривається т. зв. «Молодий театр». «Незабутніми днями горіння» назвала той час Поліна Самійленко.

Молодий театр відкрив свій перший сезон 24 вересня 1917 р. в приміщенні театру Бергоньє (тепер приміщення театру ім. Лесі Українки) виставою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка. Незабаром були показані «Молодість» М. Гальбе та «Вечір етюдів» О. Олеся. Дві перші вистави були поставлені Л. Курбасом, у третій два етюди – «Осінь» та «Танець смерті» ставив Л. Курбас, а третій епізод – «Тихого вечора» – Гнат Юра.

Молодий театр з самого початку своєї діяльності декларував себе як театр студійного характеру, центральним завданням якого було виховання і розвиток молодих акторських кадрів.

Серед студійців знайшлися охочі до режисури, педагогічної та драматичної праці. Крім Курбаса, це були С. Бондарчук, В. Васильєв, Г. Юра та С. Семдор, поповнився також і акторський склад.

Великої новизни пошуків молоді студійці не досягли у перших своїх виставах. Модний тоді символізм чомусь не опанував не тільки українську драматургію, а навіть поетичний рід літератури. О. Олеся не можна було віднести до цього напряму. Однак його поезія була свіжою і привабливою. Курбас зумів напоїти виставу загадковими тривожними настроями, напівтонами, якоюсь вишуканою атмосферою, передачею психологічних та емоційних нюансів у спілкуванні акторів. Прагнення вийти за межі традиційної побудови вистави вдалося. Відчувалася робота режисера над реалізацією внутрішнього наповнення переживань персонажів. Однак символічна вистава у Києві не була цілковито невиданою дією. Напередодні війни тут побував В. Мейєрхольд зі своїм знаменитим «Балаганчиком». До того ж уже інші віяння восени 1917 р. тіснили на сцені захоплення символізмом. Ю. Бобошко пише, шоу перших виставах відчувалося також «...наслідування модного тоді «панпсихізму, нервового надриву... копирсання у темних закутках людської душі»... Це було присутнє у «Чорній Пантері та Білому Ведмеді», в «Молодості»,

у поставленій Г. Юрою інсценізації «Мислі» А. Андреєва («Лікар Керженцев»). Крім цього певне запозичення прийомів і барв «неоромантизму», що розцвів особливо яскраво на тодішній польській сцені, спостерігалося в останній виставі сезону – мелодрамі Ю. Жулавського «Йола». Вистава ця була цікаво оформлена М. Бойчуком, розповідала про романтичне кохання скульптора Арно та красуні Йоли, яка була віддана за старого суворого нелюда. Вистава була спрямована проти деспотизму, на захист чистого кохання та людяності. Однак тема цієї п'єси була віднесена в далеке Середньовіччя, до того ж мала певне містичне забарвлення, адже героїня-сновида, вона багато чого чинить у сні, а потім не пам'ятає, що з нею було.

Репертуар першого сезону Молодого театру був досить віддалений від бурхливих подій тогочасного життя. Н.Кузякіна у вступі до російського збірника про режисера пише: «Трудно прослідити коло думок і театральних інтересів Курбаса в ранній період його діяльності. Він володів польською та німецькою мовами, читав французькою та італійською, європейська література з царини мистецтва і театру була йому «добре знайома».

Зрозуміло, що болісні пошуки мистецьких цінностей, суперечливі впливи буремної доби відображалися у його свідомості. Одна із статей Курбаса тих днів має промовисту назву «На грані». Справді, і театр, і його керівник, і саме театральне мистецтво перебували на грані, шукаючи власного шляху. Трохи проливає світло на позицію молодого режисера його переклад книги французького мистецтвознавця В. Обертена, спрямованої проти гримас «класової культури», мистецьких смаків, проти декадентського «мистецтва для мистецтва», проти натуралізму. «Я вірю, – писав Обертен, – що людська порода йде невпинно назустріч майбутньому. Я вірю в прихід мирних демократій, які хочуть найвищого і найвище досягнуть... Що вони збудують Вищу Справедливість і знищать у серцях останню пляму вади і злоби».

Лесь Курбас сприйняв позитивно цю віру В. Обертена, але рішуче виступив проти песимізму автора, який наприкінці зауважив, що «...в майбутньому справедливому суспільстві уже... не буде мистецтва, бо воно породжується тільки особистістю». Курбас твердив, всупереч французькому філософові, що цей розквіт нового мистецтва вже почався.

Н. Кузякіна твердить також, що на молодого Курбаса «... велике враження справила книга Г. Фукса «Революція театру». У всякому випадку

в перших статтях Курбаса – «Театральний лист», «Нова німецька драма» – без сумніву присутні відзвуки формулювань Фукса».

Так званий «Театральний лист» проливає ще більше світла на нечіткість, заплутаність поглядів Курбаса на мистецтво в часи соціальної та політичної бурі. Ця стаття з'явилася у пресі як своєрідний відгук режисера на ту дискусію, яка точилася між діячами російського театру стосовно стану і можливостей розвитку театрального мистецтва. Курбас написав цю статтю у формі листа до певної пані Ліллі (насправді неіснуючої). У ній він утверджує свій погляд на майбутнє театру. З самого початку він твердить, що символізм усюди провалився, що сучасний актор і сучасна режисура перед ним безсилі. Актори не люблять аналізу. Вони визнають тільки те, «...що безпосередньо промовляє до чуття і фантазії». Курбас доводить, що такі світила європейського театру як Елеонора Дузе, Ґордон Креґ, Ґеорґ Фукс констатують агонію того театру, який є зараз. А пан Айхенвальд заперечує всякий театр взагалі. Автор говорить ще про корисні оцінки театру Євреїновим, про розчарування «хваленим Московським Художнім театром», приходить до висновку: «Реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільш протимистецька течія наших днів, всевладно запанувала у театрі і паралізує всякий його творчий відрух. Акторам, тобто бездарній масі акторській, з ним вигідно».

Курбас рішуче відкидає копіювання життя, всяке ілюзорне зображення «справжнього життя». Він нападає і на літературщину в театрі, вважаючи, що в театральному мистецтві головною фігурою був і завжди має бути лише актор, а література має працювати для актора, розуміючи складність його роботи.

На погляд Курбаса, дві тенденції формують стиль епохи: «з одного боку, кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає... Чимраз більше довкола нас... постатей, які ...бачать далі і хочуть проникнути глибше, чим це дозволяє реальна обстановка життя і природи. Ці люди фізично несильні, але вони здатні іти до розвитку духу. Бо непереконливий це аргумент, що mens sana in corpore sano... частіше в слабому тілі – великий дух живе».

«... Отчизна театру, який ще свого переконливого слова не сказав, котрий одначе відкріпився від літературних елементів, виходячи з проблем цілком театрального проявлення, обіцяє нам будучину нечуваних досі об'явлень.

Незрілий, передчасний плід незавершеного періоду розвою театру,

символізм на сцені, що застав свого виконавця (не творця) актора цілком непідготованим, бо супроти його вимог сучасний актор і сучасна режисура безсилі. Тому-то він скрізь провалився.

А з другого боку: змагання людськості до оздоровлення і скріплення. Наче шукання дошки рятунку здегенерованою людськістю. Поширення спортивних і гімнастичних товариств... гасло: здоров'я сила, бадьорість. Що переважно душевне, те плямується йменням хворобливості і декадансу. В справі театру жадання так званого «здорового театру». Рух до своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра. Рух невдатний, бо його розуміли літературно. Але рух щирий, який врешті потрапить на правдиву стежку. Куди йти роздвоєній сучасній душі?».

Курбас не відкидає естетику символізму з порогу, він знаходить у ній «раціональне зерно» – потяг до осягнення поглибленої духовності людини нового часу. Курбас вважає, що синтез стилів епохи – між фізичним і духовним. Нові форми театру зажадають для себе нового репертуару, але не з репертуару може початися відродження театру, а з розвитку і досягнень акторського мистецтва. П'єси писатимуть люди театру, які вміють застосовувати суто театральні засоби.

Погляди Курбаса в той час перегукувалися з прихильниками т. зв. естетичного театру, хоч він і оминає тогочасну декадентську стихію.

Готуватися до відкриття другого сезону «Молодий театр» виїхав до Одеси. Це було влітку 1918 р. На час шкільних канікул була заарендована школа і репетиції проводилися вдень та ввечері. У серпні одеситам було показано кілька вистав, у тому числі три прем'єри: «Доктор Штокман» (реж. С. Семдор), «У пущі» Лесі Українки та «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (обидві вистави у постановці Леся Курбаса).

Граючи Річарда Айрона, Курбас зосередив усю свою увагу на конфлікті цього талановитого скульптора з лицемірною громадою пуритан, які взагалі не визнавали мистецтва, та з іншими прошарками американського суспільства, наскрізь прагматичного, ділового, які байдужі до творів мистецтва, надають йому лише суто практичне застосування. Тема драми «У пущі» була належно розкрита, але естетичний рівень глядача не дав можливості її відповідно сприйняти.

Зате досить примітивна комедія Ф. Грільпарцера завдяки режисерові перетворилася в дотепну виставу в дусі комедії масок.

Ю. Бобошко пише, що ця вистава «набула характеру народного фабльо, веселої пригоди, коли представник низів, простий кухарчук Леон

обводить навколо пальця пихатого і тугодумного графа, допомагаючи закоханим. Курбас надав можливість акторам вільної імпровізації, буфонного перебільшення барв, широкого використання трюків і пристосувань, властивих майданному народному видовищу. А. Петрицький створив до вистави чудові декорації, подібні до святково барвистих і наївних мініатюр, якими ілюструвалися середньовічні хроніки». Ця вистава мала успіх у глядача і навіть потім була повторена Г. Юрою у театрі ім. І. Франка.

Початок другого сезону в Києві затримався аж до листопада 1918 р. Це був сезон дуже активних пошуків, позитивних творчих досягнень. Олександр Степанович наполегливо продовжував вивчати усі можливі театральні стилі. В. Василько пише, що «кожна його нова постановка була зроблена у різко відмінному театральному стилі».

Ставлячи, наприклад «Царя Едіпа», він шукав такі засоби гри актора, такі режисерські прийоми, які б відповідали класичному грецькому театрові. Звичайно, йшлося не про котурни і маски – лише про ту умовність, яка була притаманна стилеві Софокла. Театр отримав нове приміщення на вулиці Прорізній, де були показані усі три вистави, поставлені в Одесі, була завершена і показана глядачам вистава «Цар Едіп» та ще «Кандіда» Б. Шоу, вдало поставлена Г. Юрою, «Вертеп» (пост. Л. Курбаса), «Вечір, присвячений пам'яті Т. Шевченка» (пост. Курбаса та Юри), «Тартюф» Мольєра (пост. В. Василька). Майже всі вистави оформляє винахідливий, яскравий художник Анатолій Петрицький.

Про виставу «Едип-цар» (так вона називалась у Молодому театрі) необхідно сказати більше ніж про інші, бо ж вона була запрограмована з самого початку роботи студії як основна мета творчої реформи українського театру. Справа ще й у тому, що це була перша постановка давньогрецької трагедії на українській сцені. Правда, київський глядач уже мав змогу подивитися цю виставу у знаменитій постановці Макса Рейнгардта в 1913 р. Критика намагалась порівнювати ці дві вистави, але вони були прочитані режисерами по-різному. По-перше, – ці вистави були створені на основі різних драматичних матеріалів. Л. Курбас твердо дотримувався тексту Софокла, намагаючись вловити внутрішній сенс твору, вистава Рейнгардта використовувала романтизований текст переробки Гуго фон Гофмансталя. Вистава Рейнгардта відзначалася піднесеним патетичним розмахом, могутніми масовими сценами і нарешті головну роль там грав Сандро Моїссі, який умів передати духовну надломленість людини у боротьбі з усемогутнім фатумом. Курбасів

«Едип-цар» був скоріше антиподом рейнгардтівської постановки. Ця вистава була породженням іншого часу, іншої суспільної ситуації. Якщо Моїссі свідомо дегероїзував свого Едіпа, трактував його як іграшку невблаганної долі, то Курбас наголошував мужнє протистояння свого героя несправедливим перипетіям життя.

Курбас відроджував мудру простоту античного театру. Разом з художником А. Петрицьким він вдавався до вкрай лаконічних образно-просторових вирішень. Від акторів він вимагав поєднання музики слова, ритмізованої пластики та виразного жесту. У виставі не було музичного супроводу, лише іноді звучали акорди фісгармонії, однак вся дія була організована як ритмічне видовище.

«... Другим героєм вистави був хор – не байдужий і жорстокий у своїй байдужості, як у Рейнгардта, а естетично облагороджений, немов узятий з античних фресок гурт громадян... Хор виступав не як ворожа героєві сила, а немов його довірена особа, віддзеркалення думок і почуттів Едіпа.

Застосувавши прийом оживлення вірша музикою, Курбас успішно розробив і удосконалив у наступних постановках поезії Т. Г. Шевченка та П. Тичини. А засіб застосування хору як співрозмовника, коментатора дії, дзеркала душі героя режисер згодом продемонструє в «Гайдамаках», «Газі» і у «Джіммі Хіггінсі».

Постановками вистав «Горе брехунові» та «Едип-цар» Л. Курбас свідомо став на шлях умовного театру, шлях заперечення життєподібного побутового театру. Однак у Молодому театрі в цей час працювали і інші режисери, які визнавали канони саме цього життєподібного театру – Г. Юра, С. Семдор, В. Василько, А. Щепанський. Творчий пошук Курбаса наштовхувався на певний опір. Наприкінці вересня 1918 р. Г. Юра та С. Семдор подали заяву про звільнення з театру. Вони прагнули зробити Молодий театр лише репертуарним закладом, а творчими шуканнями воліли займатися лише у новоорганізованій студії при театрі. У трупі Молодого театру також знайшлися актори, які прагнули грати ролі, а не експериментувати. Лесь Курбас проявив твердий характер і відмовився від обов'язків головного режисера. У березні 1919 року конфлікт вичерпався тим, що Курбас знову був обраний головним режисером, а колектив проголошений «винятково театром пошуку».

Однак у тому ж березні 1919 р. у Києві встановилася Радянська влада і Молодий театр був націоналізований. До системи державних театрів його не зарахували, а запропонували влитися в організований

на базі Драматичного театру «Перший Державний театр УРСР імені Т. Г. Шевченка».

З цього часу це був новий театральний колектив з фактично двома групами, кожна з яких грала свій репертуар. Режисером одної трупи був О. Загаров (режисер мхатівської орієнтації), режисер другої групи – Лесь Курбас (якщо вірити свідченням В. Василька) був призначений головним режисером.

Молодий театр проіснував неповних 2 роки. За цей час було поставлено 19 вистав, різного стильового та жанрового спрямування. В театрі сформувалася акторська майстерність таких митців як Поліна Самійленко, Фауст Лопатинський, Оксана Добровольська, Софія Мануйлович, Степан Бондарчук, Олексій Ватуля. У театрі було виховано цілий ряд режисерів, які встигли вже заявити своє творче вміння поставленими виставами. Крім Г. Юри і С. Семдора, це були ще В. Васильєв, Г. Ігнатович, К. Кошевський, Ф. Лопатинський, М. Терещенко.

В об'єднаному колективі Першого Державного театру ім. Т. Шевченка довгий час не вдавалося створити виставу саме об'єднаними силами. «Однак була одна робота, – пише театрознавець Н. Кузякіна, – у якій злилося новаторство Курбаса-режисера та професійний досвід акторів Драматичного театру. Це «Гайдамаки» за Шевченком (1920) – найкраща вистава українського театру епохи революції, глибоко національна і гостра сучасним звучанням. Свого часу драматург С. Черкасенко зробив інсценізацію поеми Шевченка, талановитий К. Стеценко написав до неї музику. Однак як явище театрального мистецтва «Гайдамаки» створені Курбасом». З поеми Шевченка, рідкісної за своїм драматизмом та динамічністю, була створена гармонійна та виняткова у своєму роді вистава.

Лірично-романтична природа творчої індивідуальності Курбаса того часу знайшла в «Гайдамаках» своє повне вираження. У цій виставі було розвинуто ті художні прийоми, які знайдено в класичному «Едипі-царі» та розкуто-імпровізаційному «Горі брехунові», навмисне спримітизованому вертепному дійстві, піднесеному «Івану Гусі». Найбільше виділялися прийоми першого Шевченківського вечора та естетичне навантаження хору. Це було десять дівчат («десять слів поета»), одягнених у сірі свитки, у скромних віночках на розпущеному волоссі. Вони були то лірично-мрійливі, то патетично-суворі. Режисер надав цій групі багато важливих мистецьких функцій. Вони стали конструктивною основою всієї вистави. Іноді вони були голосом народу і тоді зли-

валися з загальною масою, іноді виражали думки і ставлення просто до того, що відбувалося, вони були також виразниками думок та почуттів героїв і навіть живими стінами, що окреслюють простір у корчмі чи оселі титаря. У дію вистави вплітався спів хору, це були народні пісні в обробці К. Стеценка, впліталася також інструментальна музика Р. Глієра, що втілювала силу народного гніву, епічну картину розгортання подій. Головні ролі були віддані в основному майстрам колишніх шевченківців. Гонту грав І. Мар'яненко, Залізняка – Д. Антонович, благочинного – О. Загаров, Лейбу – О. Мішта, полковника конфедератів – Г. Осташевський. Ролі молодших за віком персонажів виконували молодотеатрівці: Ф. Лопатинський – Ярема та В. Чистякова – Оксана. Роль старого кобзаря виконував також молодий актор В. Василько.

Курбас вміло використав акторську майстерність і старих акторів і чарівної молоді. Вистава відповідала шевченківській глибині і драматизмові.

«Гайдамаки» були показані в березні 1920 р. на сцені Київського оперного театру. Вона відразу здобула нечуваний творчий успіх, стала символом театрального новаторства, була повторена у багатьох театральних колективах республіки. А Л. Курбас згодом повторив її на сцені Київського драматичного театру, а в 1924 р. створив новий її варіант на сцені театру «Березіль», де вона йшла до 1932 р.

«Кийдрамте». Зустріч із буремною дійсністю

Війна, яка пронеслася Україною у 1919–1920 р., не надто сприяла розгортанню нових творчих шукань у театральному мистецтві. Надзвичайно часті зміни влади, руйнація економіки, виникнення суперечливих ідейно-культурних спрямувань, загальний зріст криміналітету та просто дуже низький рівень матеріального забезпечення суспільства доводили до руйнації мистецьких надбань. Захоплення театром у акторів Молодого театру, які працювали у Першому Державному театрі ім. Т. Г. Шевченка, знижувалось, багато з них у цих обставинах покинули театр. У грудні 1919 р. Курбас зрікся поста головного режисера цього театру. Молодотеатрівці умовляли Курбаса відновити студійні заняття бодай з тими акторами, що залишилися в місті. Виникла думка виїхати з Києва на час розрухи і десь на периферії зібрати новий склад колективу.

Однак загальна думка була така, щоб не припиняти творчої роботи. Нашвидкуруч була підготовлена вистава за комедією М. Кропивни-

цького «Пошилися у дурні» і показана на околицях Києва як вистава нового Київського драматичного театру.

Під час польської окупації Києва цей колектив виїхав до Білої Церкви і почав там працювати під назвою «Кийдрамте». Ю. Бобошко свідчить, що ядро цього колективу склали молодотеатрівці В. Василько, Ф. Лопатинський, П. Доля. В. Калин, Р. Нещадименко, В. Чистякова, а також досвідчені шевченківці – Л. Гаккебуш та Д. Антонович, з Галичини прибули Г. Бабіївна та Я. Бортник.

Отже, все знову почалося майже з нуля, а в матеріальному відношенні з цілковитого нуля. По-бойовому настроєні актори нового театру знайшли вихід, вони почали обслуговувати червоноармійців 45 дивізії, якою командував Й. Якір. Це дало можливість творчо врівноважитись, почати створювати новий репертуар. Курбас у цій ситуації пішов на творчий компроміс. Він допустив традиційні постановки молодих режисерів для здобуття коштів.

В. Василько поновлював деякі вистави Молодого театру та ставив «Мірандоліну», П. Долина «Сатану» Я. Гордіна, а Л. Курбас поновив «Молодість» Гальбе, «Горе брехунові» та «Чорну Пантеру і Білого Ведмедя». Він згадав також, яку повагу в народі викликали п'єса «Невольник», колись поставлена в театрі М. Садовського і поставив її під час роботи «Кийдрамте» в Білій Церкві. Багато чого змінилося і у творчому спрямуванні колективу. В. Василько, який відіграв тоді значну роль у збереженні театру, свідчить: «Наш світогляд, наші мистецькі переконання зазнали великих зрушень. Я впевнений, що саме в Білій Церкві Курбас позбувся деяких своїх ідеалістичних концепцій у поглядах на роль і місце мистецтва в суспільстві. Він сам визначив так свій шлях: «Від дрібнобуржуазної ідеології українського інтелігента до ясного марксистського світогляду».

Пізніше, у 1926 р., Курбас так говорить про це у своїй лекції від 17 січня: «... Щодо цього, то ми як певна група, стоїмо на певних, доволі ясних позиціях; в усякому разі певним є наше переконання бути відповідним в нашій роботі тому, що життя, наш час вимагає, щоб це було саме життя. Це найвища мудрість, врешті-решт. В ґрунті речі, поза життям, його продовженням, поза прогресом, поза підживленням еволюції землі – все інше є добуванням чи розв'язанням часткових питань, які пов'язані органічно з основною справою; але основною справою залишається цей основний момент. І оскільки це так, то для нас не повинно бути дивним, що такий переконаний у своїх поглядах

ідеаліст, як я, не тільки став відкрито на платформу матеріалістичну, але й веду боротьбу за те, щоб і все мистецтво перевести па рейки матеріалістичного світогляду».

В. Василько свідчить, що Курбас у той час «користувався кожною нагодою, щоб побувати в самій гущі народу, хотів все побачити на власні очі, почути на власні вуха».

Курбас не побоявся іти назустріч смакам і звичкам народного глядача, однак і в такому становищі продовжував експериментувати. Він приступив до постановки шекспірівського «Макбета», вистави, яка ще не ставилася на українській сцені. Творча задача була надзвичайно складною, але добре згуртований режисером колектив за короткий час зумів створити сувору за «зовнішніми барвами і навіть аскетичну виставу»... виставу, яка «немов би поверталася до трагічних форм життєподібного театру», – пише у вище названій книжці Ю. Бобошко і зауважує: «але були у ній і образно-метафоричні знахідки в дусі «Івана Гуса» і «Гайдамаків»... В боротьбі за владу навіть ці титани дичавіли, втрачали розум, людяність перетворювалася в яскраву подобу зацькованих звірів. Макбета грав Курбас, Леді Макбет – Л. Гаккебуш, Банко – В. Василько, Перша відьма – В. Чистякова, Друга відьма – Р. Нещадименко, Малькольм – П. Долина.

У Білій Церкві, крім «Макбета», була поставлена ще й «Мірандоліна» (режисер В. Василько). Згодом театр переїхав до Умані, де були кращі умови праці.

Випуск кожної вистави театру «Кийдрамте» вимагав у той час великої наснаги в роботі. Думка режисера, тісно пов'язана з потребами простого глядача, підносилася до осмислення головних проблем мистецтва. Воно стало для режисера могутнім засобом єднання. Мистецтво – сфера духовного досвіду людства, – його треба поглиблювати та зберігати.

Курбас у цей час найбільше визнає у мистецтві театру ритм, але ритм у найглибшій структурі його суті.

«Магія мистецьких прийомів – тільки засіб, тільки перша частина, а не мета», – пише він у щоденнику.

Про плідну працю Курбаса стало відомо наркомові освіти в Харкові вже на початку 1921 р. Уряд надає йому назву Державного мандрівного зразкового театру і виділяє матеріальну підтримку. У травні 1921 р. театр запросили на гастролі у столицю республіки – Харків. Була думка на його базі створити столичний стаціонарний театр. Нажаль, цей

намір здійснити не вдалося через дуже складне економічне становище. «Кийдрамте» переїхав у Харків і почав ставити програму у яскравій пластичній формі. Курбас ознайомився з діяльністю двох харківських студійних колективів. Одного з них він розкритикував за відсутність театральності. «...А без театральності нема й театру, театр завжди потребує якихось підкреслень, і тільки натуралістична школа позбавила його цих рис». Виставу ж Російської театральної школи він високо оцінює за наявність у ній горіння, любові до мистецтва...

У цій статті Курбас підкреслив, що новий театр на Україні треба дбайливо вирощувати. У театральному відділі Наркомосу думали інакше. Вони намагалися отримати такий театр негайно.

Театрові Курбаса відмовили в коштах, і «військо розпорошилося». З найбільш вірними акторами Курбас повертається восени 1921 р. до Києва і збирає творчі сили для подальших мистецьких боїв.

Мистецьке об'єднання «Березіль»

Олександр Степанович Курбас повернувся до Києва зовсім оновленою людиною. Письменник О. Дейч, який раніше добре знав його, так характеризував цю зміну: «Я не впізнав Курбаса. Він кипів, шаленів, мав повно планів і задумів. І ні рисочки від минулого Чайльд Гарольда! Згусток енергії і волі. І такі задуми! Я чекав чого завгодно, але викладені ним плани мене приголомшили». Курбас не тільки очолив драматичний факультет Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, він замислив перебудову усієї театральної культури України. Мова йшла про організацію Всеукраїнської театральної Академії. Причому слово «академія», – зауважує О. Дейч, тлумачилося дуже широко. «На її факультетах мали народжуватися театри: драматичні, оперні, сільські, дитячі, пересувні, малих форм, масових видовищ і т.п.».

Плани Л. Курбаса були дуже широкими, вони захоплювали все культурне будівництво, спеціальні мистецькі школи, бібліотеки тощо. Театральне оновлення повинно було вестися через студійність. Ідея, яку Курбас відстоював у Харкові, стала цілком зрозумілою. Режисер збирався не пристосовувати старий театр до сучасності, а творити його, хоч і на ґрунті традицій, але заново. В Києві була організована нова театральна студія, яка наприкінці березня 1922 р. отримала романтичну назву «Березіль».

До назви було підібрано і поетичний девіз. О. Дейч процитував вірш норвезького поета Б'єрнстерне Б'єрнсона «Квітень», бо на північних

широтах саме на нього припадає початок весни. Лесь Курбас переклав цей вірш, замінивши «квітень» старовинним словом «березіль».

Я вибираю березіль,
Він ламає все старе,
Пробиває новому місце.
Він зчиняє силу шуму,
Він стремить.
Я вибираю березіль.
Тому, що він буря,
Тому, що він сміх.
Тому, що в ньому сила.
Тому, що він переворот,
З якого літо родиться.

Чудова поетична назва «Березіль» стосувалася початково не тільки імені нового театру, вона практикувалася у значно ширших мистецьких, культурних та просвітницьких заходах. Створилося т. зв. Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), яке мало цілий ряд спеціальних майстерень, кожна з яких виконувала необхідні функції для розгортання культурного розвитку громадян і особливо молоді. Були організовані майстерні художників, репертуару та драматургії, художньої самодіяльності, театральна, музична майстерня тощо. План Леся Курбаса відносно культурного оновлення громадян набирав сили. Однак він реалізувався більше енергією ентузіастів, ніж урядовими заходами, матеріальною підтримкою держави і тому не досяг своєї основної мети.

Однак при всьому тому, що талановитий задум оновлення українського культурного життя не вдалося в цілому реалізувати, все ж він залишив помітний сліду нашому мистецькому житті. Це був зовсім новий, дуже змістовний період діяльності режисера-реформатора. Майже п'ять років проіснувало шість творчо-виробничих майстерень МОБу. Перша, друга і четверта готували у Києві вистави театру, проводили навчання в студіях. Третя і п'ята майстерні діяли у Білій Церкві та Борисполі, розвивали театральне аматорство і культурницьку діяльність. Шоста майстерня була організована в Одесі і виконувала функції методичної станції. В Києві видавався спеціальний журнал «Барикади театру», в якому освітлювалися творчі позиції режисера-новатора. Курбас керує не тільки студійним навчанням акторів, він створює т.зв. «режисерську лабораторію», де готується до професійної діяльності провідна когорта молодих спеціалістів театральної справи,

які незабаром будуть випробувати свої творчі сили на основній сцені. Курбас радить молодим режисерам вивчати філософію, теорію драми, починає надавати велике значення проблемі форми в мистецтві. У своєму щоденнику від 16 серпня 1922 р. записує такі думки: «Мистецтво без форми – труп; без змісту воно – технічна організація речей. Мистецтво – процес. Процес оброблення матеріалу керується законами, коріння яких лежить в: 1) психології творчості (творчий суб'єкт); 2) технології і біології матеріалу (творчий об'єкт)».

«... форма – це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем.

Зміст – ті елементи свідомості, які митець, зорганізувавши у себе, далі, через зорганізований матеріал, організовує у сприймаючих».

У цьому ж щоденнику чи не вперше з'являються міркування режисера Курбаса про ліве мистецтво. Він пише: «Ліве мистецтво характеризується:

1. Уважністю до матеріалу.

2. Головне – технічно-організаційні завдання: (ідейно – організація завдання – на другому плані).

3. Свобода від наслідування реального життя і старого мистецтва, але зв'язано з науковими і технічними законами (будування нових мистецьких форм).

4. Що воно іде від творця, а не від сприймаючого».

20 серпня 1922 р. він зауважує: «Магія мистецьких прийомів – тільки засіб, тільки перша частина, а не мета».

У наш час, коли значна частина молодих режисерів розгорнула погоню за мистецькими прийомами, варто прислухатися до цього справедливого зауваження видатного режисера.

За час, який встановився між закінченням діяльності «Кийдрамте» і початком вистав театру «Березіль», режисер Л. Курбас наблизився до найбільш доцільного, на його думку, літературно-мистецького напрямку – експресіонізму. Ось що він пише про нього 4 квітня 1923 року: «Експресіонізм – єдине мистецтво нового віку. При справжньому (талановитому) переживанні митцем своєї творчості – повторення старих форм неможливе, оскільки форма є зміст. Тільки той, у кого не зосталося місця для переживання, тобто релятивіст, відірваний і від життя, і

від космосу назавжди, – може скрізь бачити тільки форми і виражатися її повторенням.

Так при схожому переживанні буде й схожа форма. Коли мистецтво цікаве тільки новими формами – то нічого вже немає.

Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження – остання непотрібна фаза учености в мистецтві.

Мистецтво – це творчий трепет перед невідомим.

Перетворення в жесті: 1) ілюстративне; 2)пантомімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмічне; 6) просторове; 7) стилізуюче; 8) розмірне; 9) натякаюче; 10) лінійне».

Виробнича діяльність театру «Березіль» розпочалася 7 листопада 1922 р. виставою «Жовтень». Це була святкова композиція, створена в першій (експериментальній) майстерні з молодими акторами, які ще не мали значного фахового досвіду. За жанром це була агітка часів воєнного комунізму. Основним її героєм був народ, який вмів діяти організовано і продуктивно.

У композиції великої ваги надавалося музиці, рухові, пластичним побудовам, пантомімі. Це масове дійство використовувалось не тільки в приміщенні, а й на майданах Києва.

Режисерові Л. Курбасу в умовах радянської влади експресіонізм здавався найбільш потрібним мистецьким напрямом, тому що добре відображав дух воєнної жорстокості та післявоєнних злиднів у європейських країнах. До того ж він пропагував роботу з масою, обходячи проблеми окремої особистості. Отже на сцені новоутвореного театру одна за одною почали з'являтися п'єси Ернеста Толлера та Георга Кайзера. Почалося все з постановки п'єси «Газ» Г. Кайзера у 1-й майстерні (прем'єра 27 квітня 1923 р.). Режисер Л. Курбас, художник В. Меллер. Після цього Фауст Лопатинський поставив у 4-й майстерні «Машиноборці» за Е. Толлером. Це було 6 січня 1924 р., а вже 14 лютого того ж року відбулася нова прем'єра п'єси Толлера «Людина-маса», поставлена режисером дебютантом Г. Ігнатовичем. Драматурги-експресіоністи вважали, що наступ індустрії руйнує людину, робить її автоматом, додатком до машин. В. Василько твердить, що постановка «Газу» «...це був характерний відхід від загальноприйнятих тоді форм театрального мистецтва, відхід від ілюзорності, життєвої правдоподібності». Ця вистава привернула увагу глядача цікавими пластичними композиціями, образними мізансценами. Вистава давала хороші касові збори, вона стала значною подією в театральному житті України.

Популярність Курбаса зросла. До нього потяглися не лише молоді актори, а й досить досвідчені майстри – І. Мар'яненко, А. Бучма, Л. Гаккебуш, О. Добровольська, Й. Гірняк, О. Сердюк, Д. Антонович та інші.

В. Василько зауважує, що якщо такого «рангу» актори пішли «на науку» до Курбаса, то це свідчило, як високо вони розцінювали талант цього режисера.

Однак експресіоністична драматургія не могла довго задовольняти творчі потреби театрального майстра. Уже в тому ж 1923 р. для того, щоб сказати щось значне, Курбас звернувся до популярного на той час роману Е. Сінклера «Джіммі Хіггінс». Вистава була здійснена вже не силами першої майстерні, а 4-ої, тобто театру, у якому працювали досвідчені актори. Провідні ролі виконували: Джіммі – Бучма та Гірняк, Лізі – Бабіївна, Мабело Сміт – Нятко, Форестер – Сердюк, Поль – Мар'яненко, Елен – Добровольська, Перкінс – Радчук... Крім того, цікаві ролі були також у «концерті воюючих держав». Король Георг (Англія) – Василько, Вільсон (Америка) – Долина, Німеччина – Мар'яненко, Франція – Гаккебуш, Сербія – Карпенко, Росія – Бондарчук. Це був багатосторонній успіх режисера. Згадаймо, як виросла майстерність актора А. Бучми у цій виставі. Завдяки роботі з ним режисера, Бучма зайняв провідне місце в колективі «Березіля». Однак режисер працював у цій виставі не тільки з виконавцями головних ролей, він індивідуалізував масу, показав зростання її політичної свідомості. Курбас почав глибоко розкривати характери дійових осіб і отримав у цьому відношенні вагому перемогу. Це була перемога всього нового українського театру.

Прем'єра цієї вистави відбулася 20 листопада 1923 р.

Дві п'єси Е. Толлера, поставлені на початку 1924 р. учнями Курбаса – Ф. Лопатинським та Г. Ігнатовичем, наче підкреслили безплідність використання експресіонізму на українському театральному ґрунті. Курбас відчув тривогу. Він звернув увагу березільців на їхнє надмірне захоплення «лівизною у мистецтві». «...Ми влаштовуємо на сцені велику біганину, усі кричать, ширми рухаються... а внутрішньо глибокого процесу не було!!!», – говорив він. І в цьому ж році відновив «Гайдамаків» та заново поставив шекспірівського «Макбета». Якщо «Гайдамаки» були тільки поновлені в новому творчому складі, то вистава «Макбет» не мала нічого спільного з постановкою 1920 р. Режисер хотів з'ясувати, як можна використати шекспірівську спадщину у сучасному театрі.

Протягом літа 1924 р. Курбас поставив на студії ВУФКУ в Одесі кі-

нофільми: «Вендетта» («Око за око»): «Макдональд» («Історія однієї угоди»), – оператор Ф. Фельдман, художник В. Меллер.

У цих кінофільмах знімалися актори «Березіля»: Бучма, Гірняк, Бабіївна, Шагайда, Василько. В четвертій майстерні за цей час вийшли такі вистави його учнів: «Пошились у дурні» М. Кропивницького, постановник Ф. Лопатинський та «Секретар профспілки» за Л. Скоттом, режисер Б. Тягно.

Весною 1925 р. Л. Курбас виступив з новою настановою щодо творчої роботи. «Досі, – говорив він, – ми працювали на громадських засадах як мистецьке об'єднання. Тепер ми державний театр! Ця обставина вносить зміни в наше життя. Ми не догматики. Ми не раз заявляли, що «Березіль» є рух, процес».

«...За таких умов роль актора і драматурга підноситься, центр уваги переходить до них...Час режисерських експериментів минає».

Курбас проголосив у той час, що театр переходить до форми акцентованого вияву, отже, майстерність акторів повинна була піднятися на ще вищий рівень розвитку.

Початком цього нового етапу творчості Курбаса була постановка п'єси О. Поповського «Напередодні». Режисер проявив надзвичайну майстерність у роботі з акторами, щоб довести тезу: акторська праця може перетворити сухий, малохудожній матеріал у яскраву сценічну форму.

В цьому ж 1925 р. сталося ще кілька вагомих подій: 4 березня режисерську лабораторію перетворено в режисерський штаб, 8 серпня Курбасові присвоєно звання народного артиста УРСР, молодий режисер Б. Тягно поставив виставу «Жакерія» П. Меріме, режисер П. Кудринський поставив п'єсу Миколи Куліша «Комуна в степах».

Це був період переосмислення свого творчого шляху режисером. Лесь Курбас у першій половині 1925 р. піддає свою попередню роботу різкій критиці, вважає, що він був поганим теоретиком, що він утверджував агітаційний, публіцистичний театр, а зараз треба більш глибоко зображувати характерні процеси часу, більше розкривати їх через індивідуальну працю актора. Він навіть заявляє, що коли в театрі є такі актори як Ільїнський чи Бучма, новий сучасний театр можна будувати.

У лекції зі сценічної практики, яка була прочитана 30.04.1925р., Курбас з'ясував становище театру так: «Справа в тому, що ми досі зображували загальні речі, а тепер будемо розглядати не загальні речі, а індивідуалізовані, персоніфіковані в реальних типах. Власне кажучи,

ми досі мало зображували, – це був один з моментів перехідних, – і зараз тільки починаємо зображувати. Ми агітували, ми не виявляли. В цьому сезоні були натяки на це, хоч не все було доведено до кінця... Бо коли ми досі ставили постановки на тему: «Хай живе III Комуністичний Інтернаціонал», – то все крутилося довкола цього. Ми агітували. Наприклад, «Джіммі Хіггінс», – ми не мали на меті зображувати... ми намагалися дати агітаційний момент. Тепер, коли б ми ставили «Джіммі»... ця п'єса постала б у більш глибокій концепції. Це все».

У цій же лекції Курбас говорив і про те, що залишається незмінним і що треба берегти за всяку ціну. Це не тільки курс на майстерність актора, але й поглиблення його максимуму. Курбаса до болі хвилювало зниження творчої вимогливості його учнів, які «по-новому» ставили свої вистави. Особливо це стосувалося Фауста Лопатинського, який поставив наприкінці 1924 р. «Пошились у дурні» та Василя Василька, який на початку 1925 р. випустив нову редакцію п'єси «За двома зайцями».

Постановка класики в той час мала особливі тенденції, класика «осучаснювалася» режисерами. Згадаємо хоча б постановку «Лісу» Островського Мейєрхольдом у 1924 р. за принципом «соціальної маски». Фауст Лопатинський, ставши режисером «Березіля», покликав на допомогу молодого драматурга В. Ярошенка і переписав «по-сучасному» п'єсу М. Кропивницького «Пошились у дурні». Вистава ставишся в піку непманові, обивателеві, міщанину. Однак засоби, якими користувався режисер, не були високої проби. «Революціонер» від мистецтва – Лопатинський застосовував у цій виставі «повітряні польоти над сіткою та одверту клоунаду у вишиваних сорочках, надітих на ноги». Такі постановки викликали опір критиків. Діставалося й іншим виставам, таким як «Машиноборці», «Нові ідуть», не милували і загальний стиль роботи «Березіля».

У цьому ж 1925 р. Л. Курбасу довелося захищати свої педагогічні засади.

Педагогічно-виховна діяльність Леся Курбаса

Педагогічно-виховна діяльність Л. Курбаса дуже широка. Вона тісно пов'язана з його професійною діяльністю, адже він завжди відстоював студійність. Він вважав, що реформувати роботу українського театру можна лише шляхом створення нових високоосвічених і висококваліфікованих кадрів. Тільки вони, на думку Курбаса, зможуть забезпечити новий поступ українського театрального мистецтва. Таке велике за-

вдання вимагало й значної продуманої програми навчання. Розглянемо її окремі положення.

Олександр Степанович вважав, що мистецький твір, у тому числі і створений актором образ, існує тоді, коли він втілений і зафіксований у чітку театральну форму. «Вміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум не життєвих (натуралістичних) рефлексів, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень – це і є об'єктивізація ролі».

Навчання з системи починалося з практичних занять на спостережливість, увагу й уяву.

Учень мав виконати завдання на мімодраму, на прості фізичні дії без предмета. Перевірялося вміння учня відтворити життєвий факт і зафіксувати його. В. Василько стосовно цього у вище названій передмові пише: «Театр має свої закони – показу й сприймання твору, – говорив Курбас. Як один з таких він проголошував закон виразності. Щоб тисяча глядачів, присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті».

Поряд із законом виразності у системі Курбас ставив закон ощадливості. Порада: «Мінімум засобів, максимум вражень, впливу [на глядачів] у театральному мистецтві діє беззастережно!» Не можна засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідні вирази, забувати свої власні індивідуальні рухи.

З техніки опанування рухів, жестів Олександр Степанович і починав навчання актора, бо вважав їх більш доступними для початківців. Для цього в майстернях (студіях) поряд з практикою сцени, так Курбас називав свої лекції з системи, було запроваджено ще ряд дисциплін, які мали розвивати культуру руху, пластичну виразність тіла. Це акробатика, пластика, ритміка, жонглювання, різні спортивні вправи.

Дальший етап навчання включав уже елементи психотехніки актора, а саме – закон сприймання світу, якому Олександр Степанович надавав вирішального значення. Цей закон, учив Курбас, складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття, тобто того, що почуто, побачено, або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення, тобто оцінка, вирішення; 3) реакції, дії – вчинком чи словом.

У системі Курбаса були ще й такі закони: закон мотивації діяння. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприйняття глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожен рух на сцені

має свій малюнок, свої закони зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток бувають і раптові реакції, але на сцені вони психологічно насичені, свідомо зроблені акторами.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жоден вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина психотехніки актора.

Закон перспективи. Інакше його можна назвати архітектонікою сценічного твору – чи то мімодрами, чи монологу, чи навіть цілої ролі. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законами розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монологу (ікти), свідомо використовуючи засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково безперервним. Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі нема пустоти – пауза теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, «переливатися» з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору акторських прийомів.

Закон контрасту, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить – у боротьбі протилежностей – контрастів сили й слабостей, тьми і світла, горя й радості, висоти і глибини – виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням.

Розвиваючи далі свою систему гри актора, Курбас твердив, що для минулої епохи було характерним переживання, а для нашої конструювання.

Переживання на сцені – це питання індивідуальності актора, більшої чи меншої «зараженості» тим, що він грає. Заперечуючи проти гри «нутром», Олександр Степанович не відкидав емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути «приборкані», бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою.

В. Василько підсумовує цю принципову розмову про акторську майстерність словами Курбаса, виголошеними саме в березні 1925 року: «Не майстер той актор, в якого натура, його нутро, його індивідуальна звичка бере верх над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся май-

стерність якраз у тому, щоб ідею, поставлену завданням твору, вивести, виявити у самому матеріалі до кінця, побороти свій матеріал, підкорити певному завданню, а завдання це – певна ідея, певний образ».

Розробляючи питання роботи актора над роллю у другій половині того ж 1925 року, Курбас підготував аж три важливі теоретичні роботи, що програмували акторську працю в системі «Березіля». Це: «Актор у нашій системі і праця над роллю» (30.08.1925 р.), «Театр акцентованого вияву» (20.11.1925 р.) та «Театр акцентованого впливу» (02.12.1925 р.).

Театр «Березіль» на той час був чисто режисерським театром, так працював сам Олександр Степанович, так працювали і його молоді учні. Ставши перед необхідністю посилити орієнтацію на роботу актора, Курбас вирішив з'ясувати цю проблему перш за все в театральному плані. У першій названій лекції він заявляв: «Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння виходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності.

Ви ясно собі з'ясовуєте після цієї дефініції, що в ній у великій мірі міститься весь стиль нашого театру... тут міститься також вказівка, як актор має працювати над роллю.

Що ми розуміємо під цією першою дефініцією: здатність до тримання в наміченому уявою ритмі? Під цим триманням маємо на увазі загально визнаний наукою факт існування властивого всякій мистецькій творчості, в усіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, «перевтілюваності» чи як ми це називали «мімічного розположення»... Це не є здатність властива тільки митцям. Вона властива певною мірою всім людям.

... Коли художник малює картину і вміє знайти ті два штрихи, яких досить на папері, аби ця постать жила не тільки у зовнішньому вигляді, але й у внутрішньому звучанні – це значить що художник пройшов цей процес.

У актора цей процес мусить почуватися особливо гостро, оскільки матеріал, на який він переносить власні уявлення у своїй роботі, є він сам. І коли у актора невелика культура, то він прямо переносить емоцію уявлення на свою емоцію, мускульні рухи уявлення на свої рухи.

... Коли глядач часто не приймав нового театру і казав, що холодно, що чогось бракує і тягнувся до іншого театру, це був міщанський глядач, якому бракувало співчуття знаних революційних тем... Цей глядач казав, що то пусте. Ця пустота родилася з того, що в нашій роботі був

акцент на самих символах, а у виконанні був випущений акцент тривання.

... Що значить – у ритмі? (Не слово – «ритм» – а в якому ритмі). Все на світі має свій ритм, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий, як певна категорія нашого життя...

<...> Друга дефініція. Здатність винаходити і демонструвати в матеріалі людини (в собі самому) й іншому матеріалі театру символи для передачі зображеної реальності. Це повинно бути ясно. Що таке символ? Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує.

Він викликає асоціацію всієї речі, знак, чия форма менша ніж уся зображена річ. Наприклад: за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою – Семенка.

Тут бувають усякі шляхи для знаходження цього символу. Для нас символ за традицією називається «перетворенням». «Символізм» – це щось інше в мистецтві, це щось потойбічне».

Тут ми вже бачимо інші аспекти чи принципи навчально-виховної програми режисера. Вона стосується не тільки студійного осягнення майстерності актора, вона визначає стиль роботи тогочасного професійного нового театру.

Вона є тим «штандпунктом», тобто ґрунтом всієї діяльності театру Курбаса. У викладі курбасівської педагогіки Васильком багато чого збігається з положеннями системи Станіславського, а тут зовсім нова позиція. «Переживання» оголошується пройденим етапом, властивістю «старого» театру, новий театр має іти шляхом «конструювання», шляхом мистецького відбору визначальних рис поведінки актора, тих «двох штрихів» художника, які виражають і внутрішню і зовнішню сутність людини, властивість сценічного образу. Про «перетворення» життєвого факту у факт мистецтва є ціла розгорнута лекція у «Філософії театру». Тут ми хочемо повести розмову про два методи підходу режисера до постановки вистави, про які Курбас також дуже активно говорив саме у другій половині того ж 1925 р. Це вияснення того, що таке «театр акцентованого вияву» і «театр акцентованого впливу». Виступаючи перед колективом 29 листопада, він підкреслював, що це дуже болюче і дуже активне питання. Тут необхідно вияснити перш за все, що таке мистецтво взагалі. Він говорив: «Ми знаємо, що питання мистецтва – це питання: 1) що воно таке; 2) яка його мета; 3) яким шляхом воно здобувається...

Питання настільки складне, що певного, безперечного наукового визначення ці проблеми собі не знаходять». Не все знаходить і автор цієї лекції. Він порівнює багатозмістовність поняття «мистецтво» з поняттям «життя», а життя, як відомо, постійно змінюється.

Курбас дає відповідний екскурс в історію і зупиняється на думці, що все «мистецтво не може бути визначеним одною формулою, вірною для всіх часів, бо це... залежить від суб'єктивного моменту – вкладення в мистецтво тих завдань і того характеру, який потрібний кожній епосі».

Автор переходить на тлумачення терміну «класика», бо цей термін тісно пов'язаний з кожним окремим відрізком історії, вона вказує на певний рівень досконалості. «Класика – це прагнення подати світ у всій його чистоті і без ніякого особливого емоційного ставлення творця до предмета.

...Але ми маємо в наш час побудови, які діаметрально протилежні класиці. Це мистецтво не є якоюсь особливою прикметою тільки часу. Якщо класики намагалися виявити так-то і так-то, то, наприклад, романтики виявляли предмет зовсім по-іншому. Ми жили не стільки в час акцентованого вияву, скільки в час акцентованого впливу. Акцентованого, бо не можемо сказати, що класичний театр не впливає. Він впливає, але в межах, яким були підпорядковані завдання впливу. Тут навпаки: момент вияву підпорядкований моментові впливу, він є в кожній агітці.

...Для театру впливу характерне: 1) що він обирає як об'єкт впливу окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача».

Зробимо певні підсумки цієї складної розмови. На початку 20-х р. XX ст. виникла ідея активізації театрального глядача. Глядач був дуже різноманітний і в загальній масі естетично непідготовлений до сприймання театральної вистави (згадаймо провал добре поставленої Вахтанговим вистави «Росмерсхольм» Ібсена). Сучасного репертуару ще не було. Театр мусив вдаватися до агіток, до спримітизованого показу псевдореволюційної класики, застосовуючи при цьому піднесений громадський пафос, емоційний натиск, гру на глядача.

А поряд з цим розгорталися пошуки нових засобів сценічного виразу, нової захоплюючої та переконливої мови театру. Активну участь у цьому процесі брав і Лесь Курбас, який ще до революції шукав нових шляхів для українського театру. Театр, який він будував, мав успіх у цих шуканнях, але режисер надто захоплювався публіцистичним масовим

театром, актори вміло працювали в масі, але через певний час почався рух за поглиблену роботу з акторами. Л. Курбас відповідально віднісся до цього завдання і незабаром виявилося, що у трупі «Березіля» є такі талановиті молоді актори як Бучма, Нещадименко, Чистякова, Сердюк, Крушельницький та інші. Виховані також були і нові освічені режисери – Ф. Лопатинський, Б. Тягно, П. Кудрицький, В. Василько, Г. Ігнатович, які вже ставили вистави.

Лесь Курбас зумів за короткий час підібрати і виховати цілу когорту відомих пізніше талановитих режисерів. Уже тільки це можна розцінювати як його значний громадський подвиг.

Харківський період творчості «Березіля»

Відслідковуючи матеріали громадської та професійної діяльності Л. Курбаса у 1925 р., бачимо, що він, не зважаючи на недавній успіх таких постановок, як «Газ» та «Джіммі Хіггінс», виступає перед колективом з обґрунтованим завданням зміни мистецького курсу. Він відчуває потребу подолання схематизму та примітиву сценічних вирішень. Театр «Березіль» повинен навчитися показувати загальне через одиночне.

Ми вже підкреслювали, що це був переворот у творчих засадах «Березіля» і у власній творчості Л. Курбаса.

Весною 1926 р. Київ прощався з театром «Березіль». На Всеукраїнській театральній нараді в березні було прийнято рішення... «Перевести театр імені Ів. Франка до Києва, а театр «Березіль» реорганізувати в Центральний театр республіки з постійним місцем перебування у Харкові». У Наркоматі освіти пояснювали, що переведення театру «Березіль» не випадкове: цей театр «...є найдосконаліша і найпередовіша і по репертуару, і по техніці, і по напрямку театральному одиниця на Україні»...

Четвертого травня відбувся прощальний виступ театру перед від'їздом до Харкова. У програмі були уривки з таких вистав: «Гайдамаки», «Жакерія» П. Меріме, «Напередодні» за О. Поповським, «За двома зайцями» М. Старицького, «Комуна в степах» М. Куліша, «Шпана» (п'єса молодого автора В. Ярошенка, поставлена учнем Курбаса режисером Я. Бортником 15 березня 1926 р.). Відкрився театр «Березіль» у Харкові 16 жовтня 1926 р. виставою «Золоте черево» Ф. Кромелінка.

Бельгійський письменник Ф. Кромелінк був у цей час добре відомий у російському театрі, адже у 1922 р. Мейєрхольд поставив його п'єсу «Великодушний рогоносець» у Москві, і вистава мала великий успіх.

З виставою «Золоте черево» такого не трапилося. Глядач її не прийняв, театрознавці піддали гострій критиці. Загальна думка зводилася до того, що викриття міщанської зажерливості (головний герой п'єси фермер П'єр Огюст пожер своє золото, щоб воно не дісталося нікому) звелося скоріше до біологічної, а не соціальної анатомії явища. З відкриттям театру відбувся неприємний казус, і треба було терміново виправляти становище. Вже 23 листопада виходить нова прем'єра – «Седі» С. Моема, поставлена учнем Мейєрхольда В. Інкіжіновим. У виставі були зайняті кращі актори театру І. Мар'яненко та Н. Ужвій. Це була психологічна мелодрама. На тихоокеанських островах пастор-місіонер агітує віруючих позбутися плотських гріхів, а сам спокушається принадами повії Седі. Такий сюжет привабив широкого міщанського глядача, але він вчинив театрові «ведмежу послугу», бо естетично непідготовлений глядач і надалі чекав чогось подібного.

Курбас наполегливо працює разом з С. Бондарчуком над новою редакцією п'єси О. Поповського і 20 січня 1927 р. з'являється вистава під назвою «Пролог», у якій Курбас реабілітує своє мистецьке обличчя. Курбас та Бондарчук ґрунтовно переробляють матеріал навіть тієї п'єси, яка йшла у Києві під назвою «Напередодні». З розповіді про вбивство есером Каляєвим великого князя Сергія Олександровича виросла широка епопея «психології різних соціальних шарів 1905 року» як писав Л. Курбас. Автори хотіли показати ті злами і повороти, що назрівали тоді у світосприйманні тогочасних верств. Вистава Курбаса, хоч і була складена з різних епізодів і мало пов'язаних сюжетом сцен, сприймалась як цілісне видовище завдяки майстерному монтажу. Загальне рішення викликало урочисто-траурний спогад. У виставі велику роль відігравала музика і тіньовий театр, застосований художником В. Шкляєм.

Вистава ця мала також багато акторських досягнень при створенні сценічних образів. Це Іван Каляєв, створений А. Бучмою та П. Долиніним, Побідоносцев – М. Крушельницький, Сергій Олександрович – І. Мар'яненко, Цар – Й. Гірняк, Цариця – Н. Ужвій, Дора – В. Чистякова та інші. Вистава засвідчила великі громадські потенції колективу. Невдовзі після вистави «Пролог», 3 лютого вийшла нова вистава «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, яка підтримала високу характеристику творчості колективу «Березіля». У цій виставі вперше композитором виступив знаменитий хормейстер О. Кошиць. Завершує цей трохи запізнілий «старт» театру «Березіль» у Харкові вистава «Король бавиться» В. Гюго, поставлена Б. Тягном 19 березня 1927 р.

Мистецький авторитет Леся Курбаса посилювався в Харкові. 28 березня 1927 року він виступив у Будинку літераторів з доповіддю на тему: «Шляхи сучасного українського театру і «Березіль». Доповідь викликала велику дискусію. 13 квітня цього ж року театр випускає оперету «Мікадо» А. Саллівена та У. Ш. Джілберта, осучаснену Остапом Вишнею (режисер В. Інкіжінов), художник В. Меллер, композитор Б. Крижанківський.

Змінюється ставлення до Курбаса і в урядових колах, йому дозволяють поїхати за кордон. Він відвідує близько десяти міст Німеччини та Чехословаччини, де знайомиться з театральним життям. Курбас побачив там ряд вистав М. Рейнгардта та Е. Піскатора, побував на гастролях французького театру «Паризьке ревю». Повернувшись до Харкова, надрукував у газеті «Вісті» за 8 червня статтю про свої театральні враження.

Про стосунки режисера та драматурга у процесі створення сценічної вистави цікаве повідомлення робить Ю. Бобошко у раніше згаданій книжці «Режисер Лесь Курбас».

«Драматург – це стержень, одухотворяючий і годуючий театр», – говорив Курбас на театральному диспуті 1927 р. І творчі пошуки «Березіля», можливо, були пошуками п'єси, яка б відповідала його потребі по філософському виразити свій час». «... Наша драматургія хвора на плоске розуміння реалізму, в кращому разі списує життя, не відриваючись у формі від усталених, звичних зразків старого реалістичного побутового театру». Курбас каже, що у письменників «замало волі до форми», що вони бояться «карколомного експерименту».

«... У Курбаса, – пише далі Ю. Бобошко, – було «дещо парадоксальне розуміння стосунків між театром і драматургом. За його власним визнанням, «реакція проти літературщини в театрі триває ще й досі». Курбас застерігає проти перетворення театру «на арену драматурга, вірніше – літературщини, тому що це призводить до послаблення активності театру... до втрати авторитету, до тієї межі, коли «зазнає ревізії питання про необхідність театру».

Театр для його ж блага, за Курбасом, має брати до постановки п'єси, менш довершені за літературним планом. Саме тоді виникають умови для пробудження творчої енергії театру, удосконалення його власних засобів впливу і художньої виразності.

... Отже, театр, який піднявся до справді творчого рівня, має право на певну самостійність у створенні репертуару, не кажучи вже про свободу тлумачення п'єси».

Театральність художніх засобів, за виразом Курбаса, була автономна щодо драматургії, тому він часто вдавався до різних «оглядів», ревю самим ним скомпонованим.

Таким влучно скомпонованим «Жовтневим оглядом» і закінчилася робота режисера в щасливому для нього 1927 р. Наступний 1928 р. приніс ще більш вагомі осягнення і більші тривоги.

Спочатку все йшло надзвичайно втішно і вдало. Після аргументованого виступу на диспуті у Будинку літераторів у Курбаса появилося більше прихильників, його перестали величати «українським Мейєрхольдом» та «українським Таїровим».

Своєрідність та оригінальність творчого шляху режисера були визнані, чітко з'ясувалася його неймовірна самовідданість справі розвитку театрального мистецтва в Україні. Невдовзі він нарешті сконтактувався з потрібним йому драматургом – ним став Микола Куліш.

Ім'я М. Куліша вперше з'явилося на афішах у листопаді 1924 р. Театр ім. І. Франка, що працював тоді в Харкові, поставив першу його п'єсу – «97». Незважаючи на певну драматургічну направленість, п'єса ця мала великий успіх у глядача. Курбас вже тоді висловився, що М. Куліш настільки нове явище у драматургії, яке навіть трудно відразу осмислити.

Курбас і Куліш були митцями різного творчого спрямування. Куліш був надзвичайно спостережливим драматургом, він говорив: «п'єса – це шматок життя». Курбас не мислив собі зображення цього життя без певного мистецького «перетворення». Згодом знайдена плідна співпраця цих митців і народилася надзвичайно оригінальна п'єса «Народний Малахій». В основу сюжету цієї п'єси були покладені фактичні явища: до Раднаркому, як свідчать архіви, поступали листи з вимогою негайної реформи людського роду. Режисер і театральний діяч Л. Танюк та театрознавець Н. Кузякіна вважають, що в багатогранній символіці головного героя п'єси Малахія Стаканчика «могло впізнати себе багато людей, в тому числі і сам Курбас». Він міг бути для М. Куліша в певному розумінні також Малахієм-романтиком, ентузіастом ідей піднесення української культури, які були далеко не завжди можливими для їх втілення в життя. Подібна суперечливість була притаманна поглядам багатьох інтелігентів того часу.

«Постановами зло не знищите», – проголошував Малахій і тут же вимагав ще одної постанови, «про негайну реформу людини».

Для М. Куліша ця постанова була, без сумніву, трагічною. Курбас вирішив поставити «іронічну трагедію». Кузякіна пише, що «Народний Малахій» для Курбаса є своєрідним прощанням з ілюзорними уявленнями про можливість розумної і швидкої перебудови людини.

Посилюючи барви висміювання та іронії, він віддає головні ролі комічним акторам «Березіля» – Мар'яну Крушельницькому (Малахій) та Йосипові Гірняку (Кум). Сюди прилучилася і талановита Валентина Чистякова (Люба).

«Народний Малахій», у створення якого вклали свій талант і художник В. Меллер, і композитор Ю. Мейтус, – пише Н. Кузякіна, – відкривав для «Березіля» принципово новий шлях. На його сцені виникли колоритні своєрідні соціальні типажі, близькі до кращих досягнень українського класичного театру, тільки в загострених сценічних формах. Мистецтво переживання, яке ще недавно ігнорувалося як непотрібне сучасному театрові, виявило свою непереможну вартість у гротесковій об'ємності образів «Народного Малахія». Вистава вражала гармонічністю сценічних побудов та багатогранністю образів, які не вкладалися у рамки звичних уявлень і прозорих трактувань. Негативний герой, звичайний міщанин Малахій Стаканчик вимальовувався трагічною фігурою, своєрідним Дон Кіхотом.

Це було щось незнане, неймовірне, незвичне і тому викликало небачену на Україні суспільно-критичну бурю. Жодна вистава до цього часу не викликала таких пристрасних суперечок і полярних суджень... О. Довженко на обговоренні визнав, що постановка зроблена досконало. «Першу дію вистави, – говорив він, – повинні вивчати не лише українські, але й російські режисери. Гра Крушельницького і Гірняка геніальна. Іноді здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора».

П'єса і вистава «Народний Малахій» внесла сум'яття, неспокій у коло інтелігенції. Цього, видно, й домагався режисер Лесь Курбас, адже він відверто заявляв: «Театр мусить вносити неспокій, мусить ставити дражливі питання, в цьому його громадська поступова роль».

М. Куліш, а за ним і Л. Курбас створили не панораму тогочасного життя, а притчу про нього. Актори цього твору вдалися до міфологічного осмислення життя, яке невдовзі стане характерним для багатьох митців XX ст. Міф – це іносказання, яке несе в собі багатозначність

змісту, передбачає поряд з основним значенням певний ряд асоціацій, зіставлень, паралелей. Малахій Стаканчик не лише іронічно знижений месія, а й наївний, з дитячим розумом Дон-Кіхот. Однак цей герой-дивак з'явився до сучасників аж ніяк не з марним питанням. З його наївно-утопічним проектом про необхідність реформи людини, яку повинен був здійснити новий суспільний лад, але ніяк не здійснював.

Тому на надрукованій п'єсі було зазначено – «трагедійне». Глядачі відчували гарячу думку цього «фарсового» реформатора і співчували йому.

Саме цього боялися ортодоксальні захисники нового ладу і заборонили показувати людям цю трагікомедію.

Радянська критика, відчуваючи складний підтекст вистави, розцінила її як буржуазно-націоналістичну вихватку. Курбасові ставилася в провину нечіткість концепції вистави, її було кваліфіковано як ідейний зрив режисера.

Курбас мужньо захищав виставу. Разом з автором протиставив Малахієві згуртований робітничий колектив, але це нічого не допомогло – талановита вистава зійшла з репертуару.

Нападки критики не зуміли вагомо в цей час (прем'єра «Народного Малахія» відбулася 31 березня 1928 р.) похитнути становище Курбаса, адже ще до цієї постановки його учень Борис Тягно поставив «Бронепоїзд 14-69» Вс. Іванова (прем'єра 12 січня 1928 р.), 11 листопада 1927 р. вийшла вдала ювілейна композиція «Жовтень», автором і режисером якої був Курбас, а ще раніше режисер Я. Бортник, також учень Олександра Степановича, поставив у «Березілі» «Яблуневий полон» І. Дніпровського. Зараз цей режисер почав працювати над п'єсою західноєвропейської класики «Змова Фієско в Генції» Ф. Шіллера.

Курбас наполегливо удосконалював «Малахія» і в той же час захопився новою п'єсою Куліша «Мина Мазайло». Однак Я. Бортника було призначено художнім керівником першого на Україні театру Малих форм і йому довелося завершувати постановку п'єси Шіллера. Після цього він схвалив до постановки композицію ревю «Алло на хвилі 477» молодого режисера В. Скляренка і повернувся до роботи над виставою «Мина Мазайло».

«Після похмурого «Народного Малахія», – пише Ю. Бобошко, – анекдотична комедія-фейлетон, яка висміювала націоналістичне міщанство усіх мастей стала для драматурга ніби розрядкою... У його полі зору знову опинився паноптикум «колишніх», – епізодичні образи комсо-

мольців стояли поза сюжетом... і тільки позначали існування нового світу десь поряд. Але Курбас підійшов до постановки комедії з цілковитою мистецькою вимогливістю».

Вистава «Мина Мазайло», безумовно, перекликалася з Мейєрхольдівським «Мандатом», поставленим ще у 1926 р. Цей спектакль мав тоді неймовірний успіх у глядача. Вистава Курбаса також наносила жорсткий удар по міщанській психології, міщанським звичаям, вона таврувала певні антисуспільні тенденції. Курбас знайшов безліч яскравих перетворень, які гротескно-сатирично передавали душевну ницість персонажів комедії. «Радслужбовець Мазайло знемагав від клопоту, який мав при бажанні за всяку ціну змінити своє негідне прізвище «Мазайло» на благозвучне «Мазенін». Обезсилений, він лягав на кушетку перепочити. Його домашні, щоб не турбувати його, переносили кушетку разом з ним в іншу кімнату.

Це виглядало, як похорон. Урок «правильної російської вимови», який проводила колишня вчителька гімназії, був саркастично загострений, костюм «опонента» дядька Тараса був шаржований під український «стиль». ... «Весь цей звіринець подається на кону так, що в кожному з них бачиш уже більше, ніж звичайну людину, – писав Йона Шевченко. – Особливими засобами акторської гри й декоративного оформлення, всією будовою спектаклю театр надзвичайно поглиблює, загострює типи і тим побільшує їхнє художнє і суспільне значення».

Навколо намагання Мазайла змінити прізвище розгоряються справжні пристрасті. Міщанську суть персонажів підкреслює і їхнє ставлення до української мови та культури. Мазайло, його дружина і донька Рита при гіпертрофованій підтримці «тьоті Моті з Курська» ведуть скажений наступ на сина Мини Мокія, який щиро, хоч і з певною комедійною екзальтацією захоплюється українською мовою і культурою. Мокій кличе на підмогу комсомольців і «дядька Тараса з Києва».

Диспут-баталія закінчується перемогою Мини Мазайла. Він таки змінює прізвище на Мазенін. Однак це не зміцнює його службову кар'єру, його знімають з роботи через зловмисний і систематичний опір українізації. У виставі був ряд дуже вдало виконаних ролей: Мина – Й. Гірняк. Тітка Мотя – Н. Ужвій, дядько Тарас – М. Крушельницький, Класна дама – Г. Бабіївна та інші. Вистава мала великий успіх у глядача, але... саме цей успіх вистави у глядачів викликав шалений наступ критики. Знову на карб драматургові і режисерові ставилося те, що вони не

вивели у п'єсі та виставі позитивних героїв. Вистава була зачислена до ідеологічних збочень режисера і знята з репертуару.

В республіці на той час розгорнулися гарячі суперечки про шляхи розвитку українського радянського театру.

Курбас взяв у цих дискусіях найактивнішу участь. Пристрасті загострились. Повіяло вітром сталінських перетворень і в культурі.

Радянське театрознавство вбачає суть цих дискусій у визначенні основного методу радянського мистецтва – соціалістичного реалізму, який у ті часи вже подав свої перші звуки.

Суперечки іноді переходили у зведення особистих і групових рахунків.

«Методологічна незрілість у галузі мистецтвознавчих узагальнень позначалися в тому, що головне, істотне відсувалося інколи на другий план, що ділова полеміка затьмарювалася політичними підозрами».

Вирішальним критерієм теоретичних платформ була творча практика театрів, ставлення до вистав т.зв. «організованого глядача» – робітників, студентів, робфаківців. Думка цих глядачів змушувала навіть традиційні театри включати до репертуару «революційні» п'єси. Театри лівого, формального спрямування мусили також підкорятися цьому «замовленню». Вимоги реалізму були спримітизовані.

В 1927 р. журнал «Нове мистецтво» провів на цю тему анкетування серед провідних режисерів України. Воно дало цікаві результати: всі вони (Л. Курбас, Г. Юра, О. Загаров, В. Василько, Б. Романицький) висловилися за реалізм. Правда, за влучним зауваженням Я. Мамонтова, кожен з режисерів «доточував до загального реалізму свій індивідуальний хвостик». Вони проголошували то «узагальнений, монументачьний реалізм» (Юра), то «умовний реалізм» (Василько), то «зрозумілий і неореалізм» (Загаров), то «театр реалістичних форм» (Романицький), то «експресивний реалізм» (Курбас).

Однак «індивідуальними хвостиками» були лише епітети, які додавали режисери до поняття «реалізм». Практично вони здійснювали суть своїх реалізмів однаково. Лише Курбасове визначення стало на практиці таким, що брало під сумнів самий термін «реалізм». Мистецтво режисера Курбаса суттєво відрізнялося від творності багатьох інших митців того часу, і це дало підставу опонентам Курбаса вважати його напрям різко відмінним від загального.

Теоретична недозрілість тогочасної естетичної думки не дозволила учасникам дискусії усвідомити, що сперечались вони навколо стильо-

вих відмінностей у руслі єдиного творчого методу. Предметом зіткнення була неоднаковість у виборі зображальних засобів. Ми пам'ятаємо вже перші вислови Курбаса про реалізм (навіть «невикінчений») у 1917 році. З того часу багато чого змінилося, і режисер ішов різними шляхами до мистецької правди. Він змінив своє ставлення до реалізму, але не терпів намагання театрів працювати на обивательські смаки, на чисто розважальну стихію. Для нього ніби існує дві відміни реалістичного напряму: перша – це реалізм вагомих узагальнень, такий, що допускає активність вимислу, використання творчої фантазії, реалізм який дає певну оцінку життєвих процесів, і друга відміна – реалізм пасивний, дагеротипно відображаючий дійсність, який повертає театральне мистецтво до старого натуралістично-побутового театру, проти якого він як режисер повстав ще до революції.

Саме ця реставрація старого театру і лякала Курбаса.

Двоїстий характер реалізму у цій полеміці вбачав і опонент Курбаса Я. Мамонтов. Він писав: «сучасний театральний реалізм подвійного походження. В одних театрах до нього піднялися від реалізму традиційного (побутового чи психологічного), а в других до нього спустилася з абстрактних конструкцій... але це зовсім не різниця напрямків, як декому здається». На дискусії у 1927 р. Курбас, який тяжів до умовності форм, у запалі полеміки не висловив властивої йому двоїстості ставлення до реалізму, а висловив цю проблему дуже однобічно: «...В наш перехідовий час нема і не може бути стилю, на якому ми могли би стабілізуватися... на Україні не можна і шкідливо говорити про реалізм». Це був хибний висновок, і він дуже нашкодив Курбасові. Це сприйнялося як естетичний постулат противника реалістичного мистецтва. Обставини часу вже на цій дискусії поставили Курбаса і Юру в становище лідерів двох протилежних течій в українському театральному мистецтві.

Курбас вважав, що «реальність, яку малює художник є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчуванням, тобто його суб'єктивним образом світу». В цій формулі приглушувалася первинність дійсності.

Ю. Бобошко зазначає, що в устах митця, який тяжів до умовності форми до активності вимислу, цей акцент можна зрозуміти. Але наприкінці 20-х років XX ст. у радянській дійсності це викликало шалене заперечення. Серед театральних опонентів Курбаса опинився режисер Гнат Юра, керівник колективу франківців.

Обставини часу поставили цих двох режисерів у становище лідерів

протилежних течій у театральному мистецтві тих років, їхні художні позиції справді були дуже суперечливі. Критики характеризували їх так: «Лесь Курбас – максималіст, мрійник, фантазер, митець європейського виховання, урбаністичної культури, високої ерудиції з тяжінням до філософських узагальнень, гострих умовних форм.

Гнат Юра – самоук, людина практичного і тверезого розуму, своїм вихованням пов'язаний з традиціями театру корифеїв і психологічно-побутового театру». Вони були немовби полюсами діалектичних суперечностей, однак у 1929 році (році «великого перелому» в колективізації сільського господарства, році тріумфу сталінської внутрішньої політики) у мистецькі суперечності влилася ще й політична конфронтація.

Її вели перш за все ворогуючі літературно-мистецькі об'єднання ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) та ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури). Курбас не був членом жодної з них, однак він був більше близький з такими письменниками як Ю. Яновський, М. Йогансен. Ю. Смолич. Членом ВАПЛІТЕ був і його вірний помічник – драматург М. Куліш.

Відгомоном цієї грізної ідейної боротьби стала стаття Курбаса «На дискусійний стіл». Головним противником Курбаса на цей час став генеральний секретар ВУСППу – Іван Микитенко, новонароджений драматург, п'єса якого «Диктатура» наприкінці 20-х років була поставлена майже в усіх театрах України.

«Березіль» п'єсою І. Микитенка не захопився. Ця обставина викликала також велике напруження. Н. Корнієнко у своїй книзі «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» зауважує, що існують різні версії з приводу появи в репертуарі «Березіля» микитенківської «Диктатури». Вона пише: «Після «Народного Малахія» і «Мини Мазайла» над театром нависає меч фізичного знищення».

Курбаса силували до каяття і зміни курсу. Ю. Лавріненко має з цього приводу свою думку.

«Десь на початку 1930 року прийшов до Курбаса М. Куліш і показав йому свою нову п'єсу «Патетична соната». Прочитавши твір свого побратима, режисер був придавлений одночасно двома протилежними факторами: величчю нового твору Куліша і неможливістю поставити його на українській сцені (виключно з політичних обставин). Поки друзі радилися над нерозв'язаною проблемою «надійшла п'єса Івана Микитенка «Диктатура» з урядовим розпорядженням про негайну її постановку в «Березілі».

У цій ситуації відкинути п'єсу Курбас не міг, це загрожувало самому існуванню театру, але і поставити її такою, як вона є, також не міг. Він вирішив подолати «диктатуру» партійної влади застосуванням основного мистецького задуму постановки. Микитенківська агітка на злобу дня повинна була стати піднесеним музичним видовищем у стилі речитативної опери з могутніми, майже біблійними характерами з епохальним конфліктом руйнації українського селянства. Режисер довго працював над втіленням свого задуму, залучив до роботи кращі акторські сили «Березіля» (Чирва – Й. Гірняк, Дудар – А. Бучма. Малоштан – М. Крушельницький, Небаба – Н. Ужвій). Дуже складну оригінальну музику створював молодий композитор Ю. Мейтус. Небачений прийом рухомих планшетів винайшов сценограф В. Меллер. Основним методом режисерської драматургії тут була використана деструкція. Н. Корнієнко пише у вище названій книжці: «Експеримент Курбаса над «Диктатурою» залишився досі в українському театрі явищем унікальним».

У процесі підготовки майстер переглянув текст п'єси, викреслив зайвих епізодичних персонажів, перекомпонував мікросюжети. Установка на філософське осмислення «диктатури як явища» штовхає Курбаса на кардинальний перегляд жанру постановки.

«Вивести річ із звичайного сприйняття, примусити сприймати її по-новому, посиливши ідеологічну основу п'єси» – основне завдання Курбаса (так вважає один з найцікавіших критиків театру Курбаса Г. Шевельов).

І. Курбас підриває п'єсу зсередини, пропонуючи їй нову жанрову логіку. Постановник перекладає драму Микитенка на вокально-речитативне дійство... (партитура налічувала більше 400 сторінок).

Трампліни-планшети, що пересуваються по вертикалі, створюють не тільки нове образне середовище, вони задають нові ритми, нові способи спілкування акторів.

«Курбас вводить у виставу принципи диспропорції. Вистава порушує звичні пропорції і цим оновлює їх. Маємо перш за все диспропорцію в просторі – малі хатки і великі люди; гра світла, що раптом вихоплює людей і справляє враження численних мас; застосування системи планшетів, що порушує всі звичні закони мізансценування: актор рухається не так подовж сцени, як угору й униз; рух речей заступає рух людей (хатки агроміста, завод); зрештою, диспропорція колосальних речей й звичайних людей – у сцені Півневого бенкету»...

Про всі ці «небувалості» пише той самий критик Г. Шевельов, Н. Корнієнко наводить багато свідчень сучасників про цю виставу. За браком місця згадаємо ще про трактування образів куркулів, яке діалектично розходилося з негативним змалюванням їх суті автором.

«Ось, наприклад Гірняк у ролі Чирви, – цитує Н. Корнієнко фрагмент з рецензії Костя Буревія, написаної після прем'єри «Диктатури». – Це не просто куркуль, це ватажок тих куркулів, що їх тепер ліквідують як клясу. У нього обличчя біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм у голосі. Він бачить, відчуває, що його кляса вмирає, і в своїх речитативах-єреміядах підноситься до пророка... Хороші в нього й помічники – Півень і Сироватка... У всякому разі в цій групі дійових осіб Курбас остаточно переміг автора».

У «Диктатурі» режисер готував контекст у такий спосіб, що певні «деталі» сприймалися подвійно: на рівні сюжету – одне, на рівні жанру – інше, на рівні висновку – зовсім інше. Р. Черкашин пише, що «філософська суть п'єси виявилася найвиразніше у монологах роздумах Дударя, Малоштана, Чирви. Особливу полеміку викликала інтерпретація образу Чирви.

У цьому персонажі не було нічого такого, що відвертало від нього. Навпаки, зовні Чирва виглядав благородним старцем... щось іконописне було в цьому патріархові одноосібництва. За ним стояла тисячолітня дрібновласницька стихія старого села – віковічна шана перед заможністю.

Цікавою була сцена, коли село дізнається про приїзд Дударя. Михайло Верхацький згадує: «...і було вирішено так. Замість вулиці зі справжніми хатками, як в інших театрах, – планшет з метр заввишки і довжиною на всю сцену, підняти на півтора метра над підлогою сцени. На ньому на віддалі метра один від одного сиділи Чирва, Півень і Сироватка, кожний біля художньо зробленого макета його хати. Сиділи, обіпершись на ці хатки... і вели сцену, не встаючи з місця. Коли пішла чутка, що приїздить двадцятип'ятитисячник Дудар, «усе село захвилювалося»... Замість будувати декорацію вулиці, Курбас і Меллер вирішили зробити невеликі макети селянських хат і влаштували з них у далині сцени вулицю. Кожна така хата трималася на паличці, увечері її вікна світилися. Коли треба було передати хвилювання села, усі хатки-макети почали рухатися – «забігало», «заметушилось», зібралося на нараду все село».

Застосовуючи зовсім новий, небувалий підхід до змалювання характерів через просторові та музичні прийоми, Курбас досягав не лише

деструкції прямолінійних «фотографічних» вирішень автора, він конструював новий естетичний принцип сценічного зображення.

Н. Корнієнко пише: «Просторове рішення вистави піднімало об'єкт дослідження (характер Чирви, Малоштана, розклад сил на зборах, тему «інтелігента» Гусака тощо) до ступеня явища. Курбас монументалізує думку, але ніде не відриває її від конкретного першоджерела. Одиничне (Малоштан) та ціле (явище – «незаможники») у виставі не роз'єднані».

«Чирву не заступлено куркулем взагалі, Дударя не замінено Пролетарем з великої літери, але діалектично поєднано загальне кляси з поодиноким особи. Кожен засіб має не лише диструкційне, а водночас і побудоване значення».

Вистава «Диктатура» в постановці Леся Курбаса досконалий приклад різних сценічних перетворень, тому необхідно дещо сказати про основний «штандпункт» сценічної практики цього режисера-реформатора.

Курбас любив повторювати: «Усі, котрі кричать за реалізм, неореалізм... уявляють собі, що театр має бути: саме життя, котре там на вулиці, перенесене на сцену». Він був рішуче не згоден з такими твердженнями.

Для нього театр – це мистецтво «підвищеної життєвої функціональності», яке «завжди потребує якогось підкреслення», якихось котурнів і тільки натуральна школа позбавила його цих рис».

«...Театральність завжди була найвищою стороною українського театру».

Синонімом театральності для нього було перетворення, тобто засіб «підвищення тонусу сприймання». «Наша наука про перетворення являється іменно тим методом театру, який, будучи цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності».

Треба «так сконцентрувати увагу глядача»... представити подію, явище «в такому вигляді, в такому перетворенні, в такій інакшості, яка мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів».

Побудований за таким методом театр має переломлювати, перетворювати матеріал дійсності в образні іносказання в усіх ланках своєї структури. Курбас казав: «Перетворює життя 1) драматург, 2) режисер, що в його плані стоїть, 3) актор, що в його плані стоїть», – тобто відбувається послідовна переробка життєвого матеріалу в образну, філософськи осмислену, «другу реальність» мистецтва. Перетворення – це пошук виражальних засобів сценічної художньої мови.

Соціально побудований на перетворенні у всіх своїх компонентах – драматургії, акторському мистецтві, режисурі, сценографії, музиці – театр, який його хотів бачити і створював Курбас, не претендував на повноту життєвих відповідностей, ілюзорність (навпаки, він протистояв їй), пише Ю. Бобошко, в той же час це був театр життєвий, здобутий з дійсності суттю своїх художніх побудов.

Протягом свого творчого життя Курбас змінював мистецькі захоплення, але єдине, чого він не зраджував ніколи, був принцип художнього перетворення життя в театрі.

Катастрофічне закінчення життя і творчості Леся Курбаса

На сезон 1932–33 рр. Курбас запланував сім прем'єр. На основній сцені три: «Еквівалент» Р. Прімера, майбутню п'єсу М. Куліша «Вічний бунт», комедію Арістофана; і чотири – у філії: «Осередок» Я. Галана, «Хазяїн» Карпенка-Карого, «Король Лір» Шекспіра та п'єсу М. Ірчана «Америка». Планувалися гастролі у Москві та Ленінграді, а також у промислових містах України. З цього всього було лише поставлено режисером В. Скляренком комедію «Хазяїн» з Бучмою в головній ролі. Лесь Степанович хворів і переживав драматичні події, що відбувалися не лише в його творчому житті, а взагалі у житті всього українського народу – наступив жахливий період голодомору.

Вже відбулися процеси над СВУ (Спілка визволення України), над УВО (Українська військова організація), уже відбулося в Харкові зібрання партактиву з доповіддю «Про націоналістичний ухил в лавах КП(б)У і боротьбу з ним».

«Зазнали нищівної критики М. Грушевський, колишній нарком просвіти А. Шумський, В. Винниченко, а також засуджено вплив на західноукраїнську літературу Адама Міцкевича, зокрема його «Конрада Валенрода». Уже знято з репертуару «Народного Малахія» та «Мину Мазайла» (1930).

Критика «Березіля» все частіше переходить зі сфер художніх у сферу політичну».

Якщо до цього додати, що загострилася й міжнародна економічна криза та політична ситуація, то стане зрозуміло, у якій атмосфері народилася остання вистава Курбаса і «Березіля» – «Маклена Граса».

Дія трагікомедії М. Куліша «Маклена Граса» відбувається у Польщі наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. XX ст. Сюжетну основу п'єси

складає остання афера маклера Зброжека, який потрапив у безвихідну ситуацію – збанкрутував банк, у якому він зберігав свої багаторічні фінансові надбання. У відчаї маклер хоче вдатися до самогубства, однак навіть на власній смерті він прагне заробити гроші для сім'ї – використати страховку аж у трьох страхових компаніях.

Виконати його вбивство повинна тринадцятилітня дочка безробітного сусіда Граси, який пухне з голоду. Зброжек дуже енергійно береться за реалізацію свого плану. Допоміжну лінію розвитку дії становить спілкування малолітньої Маклени з музикантом-жебраком Падуром, який живе у собачій будці. П'єса була скроєна автором так, що декларувала зовсім новий підхід до соціальних і мистецьких проблем.

П'єса Куліша сформувалася у лабораторії однодумців, вона повинна була стати виставою-подією. Курбас добре збагнув її підтекстовий зміст.

«Куліш і Курбас у спілці з Меллером та найкращими силами «Березіля» вирішили «Маклену Грасу» як спектакль про деформацію логіки світу, в якому вторинні цінності – гроші та кастові (читай – «партійні») інтереси вбивають людську індивідуальність і відчужують дух. Країна дихає повітрям повної несвободи.

Як у п'єсі, так і у виставі, було знайдено розумну тонку грань між зображенням самого явища, яким воно є, – і ставленням до нього, «відстороненням». Містифікація розкривала себе»...

У кольоровому відношенні вистава була вирішена на контрастові барв: важких червоних тонів одягу сцени з сірою розмитістю фактур оформлення. Конструкція оформлення була вкрита слюдою і при певному освітленні створювалося відчуття дощової сирої атмосфери. Брудний міський будинок був зображений у розрізі. Він символізував для його мешканців – пекло, чистилище і рай. У підвалі жила сім'я безробітного Граси, на першому поверсі твердо вселився маклер Зброжек, а на найвищому поверсі комерсант пан Зарембський. На цьому подвір'ї була ще й велика собача будка, у якій поселився знищений життям талановитий музикант Падур.

Образ Зарембського нагадував ніцшеанську надлюдину на зразок тих вождів фашизму, руху, який у той час піднімав голову в Європі, але він був своєрідною метонімією й інших тогочасних явищ. Бо коли польський тоталітарист мріяв про свою державу, яка повинна бути «від ложа і до ложа», то виникала думка «про вже існуючу імперію від

Балтійського і Чорного моря аж до Тихого океану». Недарма автори помістили Зарембського на верхівці світобудівної піраміди. Над Грасою і під Зарембським мешкав маклер Зброжек, що прагнув зайняти місце Зарембського у прямому і переносному значенні. Безробітному Грасі загрожувала повна катастрофа: він не мав змоги ні заплатити за квартиру, ні прогодувати себе й доньку. Малолітня дочка його Маклена вирішила піти на панель заробляти необхідні гроші, хоч не мала жодного уявлення про те, як це робиться.

Однак вона, юна максималістка, веде суперечку з Падуром, який зневірився в житті, бо пізнав його жорстоку правду. Маклена долає скептицизм Падура, а на маніпуляцію Зброжека відповіла позитивно і, ретельно перерахувавши гроші, які він заплатив їй за вбивство, порвала їх і застрелила хитрого маклера.

Л. Курбас підкреслював реалістичність цієї постановки, він закликав глядачів прийти подивитися, який сенс має реалізм сучасної доби, застосований у театрі «Березіль». Правда характерів тут поєднувалася із гіперболічним підкреслюванням снотворності життя; гротеск – з іронією, витончена поетичність межувала тут з натуралістичною правдоподібністю, реальність подій – з майже символічною окресленістю історичної перспективи долі кожного героя. Сьогодні ми називаємо реалізм останньої вистави Курбаса – фантастичним, що перегукується з основами гоголівської поетики... традиція, яка фігурує і у сучасній українській прозі (В. Шевчук) та кінематографі 60-х років (С. Параджанов, Ю. Іллєнко).

«...У «Маклені Грасі» Курбас довів логіку художніх перетворень до кульмінації. Перетворенням тепер ставала вистава в цілому. Вона розгортала низку асоціативних тропів, підкорених конкретній художній логіці.

...Три головні персонажі – Зброжек (Й. Гірняк), Падур (М. Крушельницький) та Маклена (Н. Ужвій) – витлумачували центральну ідею задуму».

Прем'єра вистави «Маклена Граса» відбулася 24 вересня 1933 р.

5 жовтня 1933 р. Наркомат освіти УРСР ухвалив звільнити Леся Курбаса від роботи художнього керівника і директора театру «Березіль».

Партійний наступ на українську інтелігенцію та українське селянство у цьому ж 1933 р. досягнув свого апогею.

У цих умовах залишитися просто порядною людиною було подви-

гом. Було неможливо віднайти причину, з якої майже всі актори театру, виховані Курбасом, підписали вимогу стосовно зняття його з посади керівника театру. Тиск на акторів і персонал театру був шалений. На засіданні Колегії Наркомату освіти в жовтні режисера Леся Курбаса захищало лише два актори – досвідчений Іван Мар'яненко та молодий ще зовсім актор Роман Черкашин. Це руйнувало «одностайність», це було проявом мужності. Однак ніщо не могло врятувати Олександра Степановича як митця і як людину.

Він був позбавлений роботи і негайно відгукнувся на заклик керівника ГОСЕТу С. Міхоелса поставити в цьому театрі «Короля Ліра» Шекспіра. Робота з Міхоелсом ішла успішно, однак 26 грудня того ж 1933 р. караюча рука сталінської влади знову досягла його – він був заарештований.

9 квітня 1934 р. судова трійка при Колегії ДПУ УРСР під керівництвом прокурора Крайнєва засудила Олександра Степановича Курбаса на 5 років ув'язнення за статтями Кримінального кодексу 58-8, з відбуванням покарання в Казахстані, однак відправили його на північ.

У таборі Біломорсько-Балтійського каналу його було призначено режисером театру. Тут він ставив дуже відому на той час «Інтервенцію» Л. Славіна. Вистава мала значний успіх, але у 1936 р., за доносом колишнього керівника цього театру Олексія Алексеєва, Курбаса переводять у табір більш суворого режиму на Вань-Губі. «Приводом для переводу стала передана Алексеєвим керівництву табору «стаття з волі», де Курбаса звинувачують у «фашизмі» і називають «ворогом народу». Автором її був корифей українського радянського театру – Гнат Петрович Юра. (У 60-ті роки Гнат Петрович доводив, що статті «Націоналістична естетика Леся Курбаса» він не писав, але свій підпис дав).

«... Разом з ув'язненими колегами – драматургом Мирославом Ірчаном та композитором чехом Урбанеком режисер пише і ставить табірну оперету-вар'єте на тему життя за ґратами під назвою «Сон на Вань-Губі». То вже був відвертий протест проти режиму... управління табору ББК забороняло Курбасові вистави до показу: Курбаса, Ірчана і Урбанека покарано переведенням на Соловки».

Однак і в Соловецькому Кремлі не припинялася творча діяльність видатного режисера. Він ставить тут такі вистави, як «Учень диявола» Б. Шоу, «Весілля Фігаро» Бомарше і навіть «Аристократи» М. Погодіна.

Н. Корнієнко зауважує, що «...на той час Соловки стали парадоксаль-

ним осередком духовності» ...Адже тут була ретельно «зібрана» наукова та художня еліта країни Рад. Було тут багато і російської інтелігенції, а серед численних українців – неокласик Микола Зеров, прозаїк Олекса Слісаренко, драматург Микола Куліш. Тут грали «Аристократів» не за Погодіним, а за Курбасом.

Однак наступив найжахливіший рік сталінських репресій – 1937. Соловецьких в'язнів цілими партіями вивозили в Карелію і там розстрілювали.

3 листопада 1937 р. в урочищі Сандормох було розстріляно 265 чоловіків, серед них Леся Курбаса. Вирок виконав чекіст Матвєєв, капітан Ленінградського НКВС. Він вів чітку статистику знищених з 27 жовтня по 4 листопада «ворогів народу».

Документальне підтвердження цієї «акції» було знайдено аж 1997 р. Санкт-Петербурзьким «Меморіалом» (керівник науково-дослідного центру В. Йофе).

Рапорти капітана Матвєєва збереглися і на інших знаменитих українців – Миколу Куліша, Валеріана Підмогильного, на Григорія Епіка, Мирослава Ірчана, Миколу Зерова, родину Крушельницьких...

«Зразковий був комуніст, ідейний, – зауважує Н. Корнієнко, – ленінець найвищого ґатунку». Йому вдалося дожити аж до 1974 р. на почесній пенсії.

XIII. РЕЖИСЕР ГНАТ ЮРА

«Коли я згадую своє дитинство, то насамперед переді мною постає село, в якому я народився», – цими словами розпочинає повість про своє життя і творчість видатний режисер українського театру Гнат Петрович Юра.

– Це село тепер зветься Підлісним, а тоді звалося Федвар і знаходилося близько міста Єлисаветграду, «того самого Єлисаветграду, з гнізда якого вилетіли такі орли українського театру як Кропивницький, Карпенко-Карий, Саксаганський і Садовський. Це вони – велетні мистецтва – поклали в моєму молодому серці невгасимий вогонь любові до рідної сцени».

Цей вогонь знаменитий митець-самородок дійсно проніс через усе своє життя, сповнене тривог і перемін, однак «раз добром налите серце» у нього ніколи «не прохололо».

Вірність принципам традиційної народності українського театру та життєвій і сценічній правді не покидала його ніколи. Він був не тільки талановитим актором і режисером, але й невгамовним театральним та громадським діячем, організатором і пропагандистом післяреволюційного українського театру.

Свою творчу діяльність Гнат Петрович почав з театрального аматорства. Так само, як колись Карпенко-Карий, будучи канцеляристом у Єлисаветграді, він захопився грою актора і навіть став керівником театрального гуртка. Пробував себе як режисер – ставив монолог А. Чехова «Калхас». Потім писав вірші та театральні рецензії. Велике враження зробив на нього театр Панаса Саксаганського. Він зумів познайомитися навіть з Заньковецькою, яка підтримала його палке захоплення театром.

Пишуть, що він був також прихильником близького до МХТ «загальнодоступного пересувного театру П. Гайдебурова і Н. Скарської», знайомився з могутнім талантом П. Орленєва.

Професійним актором Гнат Петрович Юра став у 1907 році. Весною цього року на виставу аматорського театру «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» у Єлисаветградському міському театрі завітав антрепренер С. Максимович. Г. Юра грав у цій виставі студента Горнова.

Вподобавши його гру, Максимович запропонував Г. Юрі вступити до його трупи, «не тільки актором, а й... режисером. «Хіба я міг відмовитися?» – пише Г. Юра.

Трупа С. Максимовича не була колективом високого ґатунку. В таких трупах працювало тоді кілька досвідчених акторів та різні аматори, а учасників масових сцен набирали на кожному окремому місці, бо вони мандрували по містечках і селах.

Єдине, що їх цікавило, – це збори грошей. Театральна каса визначала репертуар. Г. Юра пише, що антрепренер С. Максимович, це був дуже літній, дуже честолюбний чоловік, «зовнішньо більше схожий на крамаря, ніж на театрального діяча». Керував він трупою справно, хоч акторських здібностей не мав. В цій трупі працювали талановиті актори, серед яких особливо виділявся С. Семдор, з яким Гнат Юра подружився і пройшов спільно з ним досить помітний відрізок життя.

В трупі Максимовича молодий актор Юра відразу добре прижився, він не проходив «курсу актора на виходах», він грав такі ролі як Лейба (в «Жидівці-вихрестці»), Батько (в «Хмарах»), Панас (в «Циганці Азі»), Дяк (в «Кумі Марті»).

В цьому професійному театрі Г. Юра розпочав і свою режисерську роботу, він поставив п'єсу Леоніда Андрєєва «Дні нашого життя». В цій виставі він зіграв також роль студента. Це був певний перший успіх молодого актора і режисера.

Проте трупа Максимовича незабаром розпалася. З неї, на чолі зі спритним ділком Дукельським, утворилося акторське товариство, до якого увійшли Ф. Вербицька, С. Семдор, Г. Юра та інші. Група намагалася поставити навіть гостру п'єсу К. Гуцкова «Уріель Акоста», але для цього не вистачило необхідних коштів.

Все ж таки тут була поставлена політична п'єса Є. Чирікова «Евреї».

Смерть батька повернула молодого актора на Єлисаветградщину. Потім була служба в царській армії, яку він відбував у м. Олександрії, де вдруге зустрівся з театром Гайдебурова, який використовував мхатівський метод роботи над виставою. Всіма правдами і неправдами, діставши «увольнітельну», Юра спішив на вистави цього театру.

Тут він бачив «Антігону» Софокла, «Самотніх» Гауптмана, «Кандіду» Б. Шоу, що без сумніву допомогло йому глибше осягнути основи своєї професії. За допомогою Семена Семдора в 1913 році він опинився у Львові, в театрі «Руської бесіди». Там він познайомився з Лесем

Курбасом і захопився ідеєю пошуків нового шляху для розвитку українського театру. Виникнення першої імперіалістичної війни розвіяло усі плани. Г. Юру було інтерновано як російського громадянина і тільки рвучкий наступ російської армії на австрійському фронті звільнив його з неволі. Незабаром він знову опинився в армії і тільки у 1917 році за клопотанням Леся Курбаса Гнат Юра як військовий був переведений на службу в Київ і обставини склалися так, що він почав працювати актором і режисером в Молодому театрі.

Молодий режисер Гнат Юра, хоч і був вихований в традиціях театру корифеїв та симпатизував мхатівській школі (пізнавши її в основному через театр П. Гайдебурова), все ж розділяв і підтримував тенденцію Л. Курбаса про оновлення українського театру, він також прагнув шукати шляхів цього оновлення. Вже в першій (спільній!) постановці «Етюдів» Олеся була помітна різниця цих шукань. Якщо Курбас вдавався до певного символізму та гротеску в етюдах «Осінь» та «Танець життя», то Юра шукав особливого настрою, поетичної атмосфери в етюді «Тихого вечора». Варто звернути увагу, що в періоді Молодого театру він захоплюється Леонідом Андрєєвим, модним тоді «панпсихолізмом». Він був схильний і до романтизму (недарма створив пізніше свій варіант «Гайдамаків» Шевченка і вдало експлуатував цю виставу). Приваблювала його і соціальна тема, яку він брав з драматургії Б. Шоу.

На початку виробничої діяльності Молодого театру Юра розумів, що молоді актори мусять здобути певний вишкіл в майстерності актора і підтримував принцип стадійності, якого дотримувався Курбас. Але пізніше, особливо після перебування в Одесі (літо 1918 року), де було поставлено різними режисерами цілий ряд нових вистав, Юра почав схилятися до звичайного репертуарного театру, а Курбас твердо вважав, що новий театр можна побудувати тільки з новим актором і далі відстоював принцип студійного пошуку. Тоді розширилися можливості тематичного і жанрового пошуку. Курбас тоді поставив незвичайну за стилем п'єсу польського драматурга Є. Жулавського «Йоля», ігрову комедію Ф. Грільпарцера «Горе брехунові», філософсько-проблемну драму Лесі Українки «У пущі» та продовжував працювати над трагедією Софокла «Цар Едіп»; С. Семдор поставив гостро-соціальну п'єсу «Доктор Штокман» Г. Ібсена та класичну комедію Ж. Мольєра «Тартюф»; Юра працював разом з художником А. Петрицьким над романтичною психологічною і поетично складною драмою Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» та соціально-забарвленою п'єсою Б. Шоу «Кандіда».

Молодий театр відкрив свій новий сезон восени 1918 року. Він отримав нове приміщення на вулиці Прорізній, домігся визнання глядача, хоч часи для роботи театру тоді були дуже складні. Молода українська держава піднімалася на повний зріст, однак цей час тривав недовго, вже в березні 1919 року у Києві встановилася радянська влада. Театри були націоналізовані, і Молодий театр був об'єднаний з Театром ім. Т. Шевченка, яким керував досвідчений режисер О. Загаров. Утворився новий театр, який іменувався «Першим театром Української Радянської Республіки імені Т. Г. Шевченка».

Театрознавці твердять, що повного злиття двох колективів все одно не відбулося, що Молодий театр грав свій репертуар (який на той час вже був досить ґрунтовним і широким), а театр О. Загарова свій. Згадується і про те, що дехто з молодотеатрівців у цей час просто покинув трупу, що спільної роботи двох українських театрів наче зовсім не існувало. Але дивимось обсаду кращої вистави Курбаса, поставленої саме в той час, і бачимо, що акторів-шевченківців там навіть більше, ніж молодотеатрівців, наприклад: Гонту грав І. Мар'яненко, Залізняка – Д. Антонович, Благочинного – О. Загаров, Полковника конфедератів – Г. Осташевський, Лейбу – О. Мішта, а ролі молодих персонажів виконували молодотеатрівці – Ф. Лопатинський – Ярему, В. Чистякова – Оксану і тільки роль старого кобзаря виконував молодий актор – В. Василько. С. Семдора і Г. Юри тут чомусь не спостерігаємо. Видно таки вмів згуртовувати коло себе кращі театральні сили Лесь Курбас, бо ж і у дуже важкі часи роботи Кийдрамте багато акторів-шевченківців залишилося саме з ним.

Однак у книзі Гната Юри «Моє життя» виданої аж у 1987 році (з передмовою кандидата мистецтвознавства І. Волошина), автор вперто твердить (після довгих років життя), що «...вже з перших місяців існування колективу (Молодого театру. – *Д. Ч.*) серед його учнів починають визрівати зерна незгоди і суперечностей. По різному вони усвідомлюють напрямок своїх творчих шукань, на різні мистецькі зразки орієнтуються, та й по різному, зрештою підходять і до творчого процесу. Лесь Курбас тяжіє до естетських та модерністських взірців, до методів режисерської диктатури в роботі з акторами. Група ж акторів, виховала на традиціях російського та українського театру (О. Ватуля, С. Семдор, В. Васильєв, Г. Юра та інші), іде в своїх шуканнях від заповітів школи життєвої правди і переживання, орієнтується на психологічний театр».

Що стосується «естетських та модерністських взірців та режисер-

ського диктату» компетентний театрознавець М. Лабінський заявляє: «...Гнат Юра дещо спрощено протиставляє реалістичність своїх вистав, умовній стилістиці Курбасових. Гнат Юра виставляє себе реалістом, а Курбаса формалістом, перебільшуючи історичне значення своїх вистав і «знижуючи корисний коефіцієнт» спектаклів Курбаса».

Стосовно цього «корисного коефіцієнту», то М. Лабінський приводить свідчення колишнього молодотеатрівця С. Бондарчука: «Коли б не було живих свідків, коли б не було документів, декому могло б здатися чудом, що за складних суспільно-політичних обставин, за умов громадянської війни, за надзвичайної матеріальної скрути, переважно на приватних квартирах і в чужих театральних приміщеннях упродовж двох робочих років можна було створити цілком новий за змістом, формою та ідейно-мистецьким спрямуванням театр-студію, виховати колектив творчих однодумців, поставити одинадцять, в основному новаторських вистав, завоювати прихильність і шану глядачів. Це творче чудо не гріх назвати мистецьким подвигом».

Ми бачимо, що оцінка діяльності своєї роботи в Молодому театрі ведеться з більш пізніх, швидше політичних, ніж творчих позицій.

У ті часи серед творчої молоді ще не було ні традиціоналістів, ні формалістів, швидше всі вони наполегливо (в тому числі і Гнат Юра) шукали нових можливостей театрального мистецтва. Звичайно, молодість схильна до суперечок, до запалу в дискусіях, але конфлікти ці згладжувалися і всі визнавали авторитет Леся Курбаса.

Самостійна діяльність Гната Юри як режисера та керівника театру почалася у січні 1920 року. Тоді був створений новий театр який отримав назву – «Театр імені І. Франка».

Мушу спочатку погодитися з думкою театрального діяча Ростислава Коломійця, який у книзі, присвяченій 75 річному ювілею цього театру заявив: «Звичайно ж революційні катаклізми, як і перипетії радянської дійсності, опосередковано відбилися на сутності й особливостях української театральної культури в цілому – всі театри стали державними установами.

Це безпосередньо переломилося у психології і долях митців, які цю культуру творили, – всі вони мусили вважати себе «бійцями ідеологічного фронту». Початок самостійної театральної діяльності Гната Юри не можна вважати таким, що він як митець і керівник театру відразу вважав себе таким «бійцем». Просто він як людина мав небуденний організаційний хист і відповідальність справі, якій взявся служити. А

справа розвитку українського театру була основним принципом діяльності».

Варто тільки глянути на склад репертуару його театру у перший (1920) рік його існування, щоб переконатися в цьому твердженні. Тут і любима ним з юності «Суєта» Карпенка-Карого, і п'єси земляка єлисаветградця Винниченка («Гріх», «Молода кров», «Базар», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Панна Мара»), тут і п'єси з репертуару недавнього Молодого театру («Осінь», Олеся, «Йоля» Є. Жулавського, «Молодість» М. Гальбе, «Іван Гус», «Великий льох» за Т. Шевченком, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана), тут така знаменита класична п'єса як «Весілля Фігаро» Бомарше, «На дні» Горького, тут «Ревізор» Гоголя, «Бунтар» Мірбо, «Вогні Іванової ночі» Зудермана, «Самсон і Даліла» С. Ланге і багато інших. У книзі «Франківці» зареєстровано 23 назви. І майже усі у постановці Гната Юри! Тут не бійцем ідеологічного фронту треба було бути, а невтомним трудівником театру, щоб хоч сяк так зібрати з акторів різних колишніх театрів такий репертуар. А яку силу волі треба було мати, щоб хоч якось матеріально та творчо забезпечити різноспрямованих у творчому плані акторів.

Тут ми мусимо віддати належне натхненникові нового театру. Однак вже у два наступні роки список нових постановок значно зменшується. Домінантою стає обслуговування сільського населення, виконання державної задачі заготівлі продовольства для державних потреб, не тільки культура, але і просвітницько-агітаційна місія театру. Від цього і добробут театру піднявся, без певної державної підтримки важко було вижити театральному організмові у той буремний час. І роль «бійця» нової радянської держави поступово захоплює Г. Юру і його найближчих сподвижників. Вони їдуть на Донбас за пропозицією української радянської влади обслуговувати робітничий клас.

Вони грають для цього російського робітничого класу вистави українською мовою і покоряють його. За це їх під кінець 1923 року переводять у столицю Харків і надають статус державного столичного театру.

Правда, перші творчі кроки театру ім. І. Франка у Харкові були не дуже успішними. Вони піддались загальній моді серед тодішньої радянської інтелігенції на експресіонізм. Варто зауважити, що в квітні 1923 року Курбас з успіхом поставив «Газ» Г. Кайзера, однак вже у листопаді 1923 року звертається до більш вагомої західної, актуальної для доби літератури – роману Е. Сінклера «Джиммі Хіггінс», а експресіоністську забаву віддає своїм учням – режисерам Ф. Лопатинському

(«Машиноборці» Е. Толлера) та Г. Ігнатовичу («Людина маса» того ж автора).

Під час першої імперіалістичної війни в Німеччині народжується і поступово утверджується новий ідейно-художній напрям, який назвали експресіонізмом. Походження цього терміну французьке. Expression – значить, вираження, виразність. Напрям цей розповсюдився в Європі під час двох перших десятиліть XX століття.

В емоційному характері це була «драма крику». На шпальтах газет і журналів зарясніли гарячі слова «екстаз», «штурм», «безмірність пошуків»; нове мистецтво прагнуло змінити світ силою людського духу. Література почала кричати.

З люттю відкидався натуралізм, а з ним заодно і реалізм. Таврувалася описовість поверхневих зображень.

Експресіоністи захопилися завданням розщеплення життя на видимість і сутність.

«Видимістю» експресіоністи називали реальну повсякденність буття того часу. Нею були продукти промисловості, земля, акції – все, що мало продажну ціну.

Людський дух не можна було охопити реальною ціною, значить він декларувався як основна сутність.

«За сплетінням видимостей», за фасадом буржуазного благополуччя, за офіційною ідеологією і розповсюдженими поняттями про мораль і доброчесність експресіоністи хотіли чітко побачити те, з чого складається справжнє життя.

«...Мистецьке «Я» художника при експресіонізмі кричить і деформує об'єктивний предмет».

Метою такого підходу до мистецтва було намагання зробити сценічну творчість значно активнішою і дійовою. Однак у цьому мистецтві все було надмірним. Сценічні образи деформувалися жахливістю внутрішнього напруження. Драматурги-експресіоністи вражали дивовижною відсутністю конкретики.

Провідним елементом діяльності нової режисури став пафос політичного протесту.

Видно ця остання риса експресіонізму підштовхнула режисера Г. Юру до модного новаторства і він захотів блиснути в столиці новаторською виставою, тому, маючи в своєму розпорядженні досить добірний репертуар, він вирішив відкрити сезон у Харкові виставою «Еуген Нещасний» Ернста Толлера. Вистава не мала жодного успіху. Актори не

знали як її грати, глядачі не знали, як її сприймати. З того часу Гнат Юра категорично відмовився від різних «ізмів» і твердо дотримувався життєвої правдоподібності, додаючи до неї трохи героїчності, а іноді і певної сатиричності. Однак свій театр він не позбавив від «нових віянь». З 1924 по 1926 рік в театрі дуже активно працював «учень Мейєрхольда», російський столичний режисер Глаголін, який вчив франківців, як треба «по новому» поводитись акторові на сцені. Однак мова тут іде не про режисуру Глаголіна, тому повернемося до того репертуару, який утверджував художній керівник театру ім. І. Франка до появи першої вагомої української радянської п'єси – «97» Миколи Куліша.

Репертуар, на основі якого початкуючий режисер встановлював своє спілкування з глядачем свідчить про добрий художній смак цього митця, адже тут одна з кращих п'єс української класики – «Суєта» І. Карпенка-Карого, «На дні» М. Горького, яку використовували видатні режисери Європи, «Весілля Фігаро» – безсмертна комедія П. О. Бомарше, «Ревізор» Гоголя, «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе, «Гріх» В. Винниченка, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Тартюф» Мольєра.

Все це говорить про значну силу самоосвіти режисера, про здатність засвоювати позитивні впливи різних майстрів сцени, починаючи від Орленєва і Станіславського і кінчаючи своїми колегами – Курбасом і Семдором. Це свідчить про пристрасть Г. Юри до соціальної та моральної теми, до театральної складності та барвистості, до жанрової різноманітності і нарешті до постановочної оригінальності, адже, сприйнявши успіх Курбасових «Гайдамак», він створює свою інсценізацію і вирішення цього твору Т.Г. Шевченка.

Молодий режисер – Г. Юра виявився в цьому репертуарі і колоритним, обдарованим актором, він все своє життя зберігав таку вдалу роль як Терешко в «Суєті», він осягав складність характеру Луки в «На дні», темперамент і винахідливість Фігаро, психологічну гротескність Керженцева в «Мислі» Л. Андрєєва, складність поетичного матеріалу Лорензаччо в однойменному творі Альфреда де Мюссе.

Оцінюючи репертуар театру ім. І. Франка у перші три роки, театрознавець Р. Коломієць у фундаментальній роботі «Франківці» пише: «З огляду на репертуар театру ім. Франка у перші сезони – це явище неповторне і разом з тим типове у тодішньому українському театральному житті. Франківці, як і всі українські театри, активно прагнули роз-

ширити афішу – засвоїти пропущені шари європейської театральної культури.

Звідси небачене, у порівнянні з минулими часами, збагачення репертуару за рахунок класичних і сучасних зарубіжних п'єс, найрізноманітніших напрямів і стилів».

Однак серед цих досконалих і різноманітних п'єс не було однієї, найбільш жаданої для режисера Г. Юри п'єси – твору про радянську дійсність, яку б він ідеологічно прийняв і прагнув виразити на сцені.

Така п'єса з'явилася лише у 1924 році і у листопаді цього ж року була поставлена на сцені театру ім. І. Франка і принесла йому як режисерові й акторові загальне визнання і славу. Це була соціальна драма Миколи Куліша «97».

Тут не було формальних експериментальних шукань. Тут була тема тісно пов'язана з тогочасною дійсністю.

Тема зрозуміла і хвилююча для простого глядача і в той же час вичерпно драматична і політично актуальна. У «97» Юра прагнув іти за Кулішем.

«Вистава була принципово позбавлена зовнішньої видовищності», – читаємо у вище цитованій книзі Р. Коломійця. І декорація, і костюми суворо відповідали суворій реальності життя. Всюди підкреслювалася важка буденність подій. Актори грали не тільки правдоподібно, але й загострено в окремих сценах, узагальнено. За одностайним свідченням критики Г. Юра створив зворушливий образ лідера незаможників Мусія Копистки. «Він не просто вдало зіграв цю роль – створив історичний тип: істотні риси Копистчиного характеру накладалися на характер і темперамент Юри природно, невимушено, з художньою мірою, яка рідко трапляється на сцені й завжди є тим сценічним чудом, заради якого люди ходять у театр».

Творчий та політичний здобуток Г. Юри та колективу керованого ним вказав українським театрам новий шлях до успіху. Одні митці вступили на цей шлях з переконанням, що соціальне оновлення принесе користь українському народові, інші зрозуміли роль радянської п'єси в досягненні матеріального благополуччя театру. Цим принципом керувалися багато режисерів не тільки у другій половині двадцятих років, а в усі подальші роки радянської влади.

Гнат Юра мав клопіт з Борисом Глаголіним, бо той дуже енергійно навчав франківців як треба поводитися на сцені, чим зваблювати глядача, а поєднання «побуту і трюку» в одному театрі не дуже гармонізу-

валося. Однак головний режисер Юра мовчки терпів опуси Глаголіна, хоч в піку виставі «Моб» за Сінклером, що викликала великий ажіотаж, вирішив організувати традиційне видовище української сцени – п'єсу «Вій» за М. Гоголем.

Щоб це не була тільки «сива давнина» і авторська фантасмагорія, він залучив до роботи видатного гумориста Остапа Вишню, який дотепно осучаснив створену ще корифеями п'єсу. В цьому «осучасненні» були не тільки сцени бурсаків з відьмою, але й політ Хоми Брута на Марс, шинок «Нова Баварія», сцени Адама з Євою.

Вистава вийшла 31 березня 1925 року, а це був рік 5-річного ювілею театру.

Г. Юра у своїй книзі «Моє життя» розповідає про святкування цієї дати. Ми звернемо увагу лише на те, що театр ім. І. Франка на цей час зміцнився в кадровому відношенні, тут працювали Н. Ужвій, В. Варецька, П. Нятко, Є. Коханенко, В. Василько, Л. Гаккебуш; до театру прийшла перспективна молодь – В. Сокирко, П. Міхневич, Ю. Козаківський, Л. Луганська. До театру прийшла і видатна українська актриса Ганна Борисоглібська, яка продовжувала стиль гри знаменитої Г. Затиркевич-Карпинської.

В репертуарі цього року з'явилися такі вистави: «Комуна в степах», друга п'єса М. Куліша, «Камінний господар» Лесі Українки, «Коронний злодій» Г. Бергстедта (всі п'єси були поставлені Г. Юрою), під кінець цього року була злагоджена інсценізація повісті М. Коцюбинського «Фата Моргана». Інсценізацію зробив К. Кошевський, постановка Г. Юри і К. Кошевського.

В 1925 році значно посилилася і сценографічна сторона театральної справи у театрі. Крім постійного і дуже відповідального художника Матвія Драка у театр приходять видатні майстри сценічного оформлення А. Петрицький та О. Хвостов, «Камінного господаря» оформляє також В. Комардьонков.

Анатолій Петрицький наповнив сцену театру ім. І. Франка повінню барвистих видумок, пристосувань в українському фантастично-побутовому стилі у виставі «Вій», що все це перевершило навіть безмірну щедрість фантазії Глаголєва. Видно розмах творчої діяльності Г. Юри дійшов аж до Москви, бо вже у 1926 році там відбуваються перші столичні гастролі українського театру.

«Московська громадськість і преса поставились до нашого театру більш ніж прихильно, – пише про цю подію Гнат Петрович. – Критика

одностайно відзначала мистецьке революційне значення театру». Він пише також, що «перебування театру в Москві дуже збагатило його творчий досвід, збагатило масштаби роботи» однак, «Харків навіть після успішних гастролей не забажав залишати нас у себе»...

Театр ім. І. Франка був переведений у Київ, «Березіль» переїхав до Харкова. Перші місяці перебування франківців у Києві були досить складними, нового глядача треба було завойовувати. Зрештою це з часом сталося. Київський глядач зацікавився виставами франківців, налагодилися необхідні стосунки з громадськістю та критикою. Треба віддати належне Гнатові Петровичу, він був вмілим і надійним організатором. Він був близьким, доступним для простих глядачів – робітників, студентів, військовослужбовців. Стиль його роботи не вимагав певних естетичних зусиль глядачів.

Значний творчий злет режисера і актора Г. Юри відбувся аж у 1928 році. В цьому році він цікаво поставив героїко-революційну п'єсу Д. Фурманова «Заколот» (прем'єра 15 лютого) і невдовзі після цього «Броненосець 14-69» (прем'єра 20 квітня).

В другій половині цього року вдалося опанувати складний іронічно-сатиричний матеріал – інсценізацію повісті Я. Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка». Була поставлена оригінальна вистава і надзвичайно винахідливо і яскраво зіграна основна роль у цій виставі – роль Швейка, – яка підняла акторський престиж шукача власного шляху в мистецтві – Гната Юри.

Однак, перш ніж говорити про ці творчі здобутки, необхідно сказати кілька слів про політично-громадське спрямування праці цього режисера. Адже у 1927 році у Харкові, в березні-квітні відбувся Всеукраїнський театральний диспут. Диспут цей був скликаний начебто з питань творчих експериментів у театральному мистецтві, але в підтексті він розпочав політичну боротьбу, яка закінчилася дуже драматично.

Побувавши на гастролях в Москві, овіяний атмосферою сталінської перебудови країни, Гнат Петрович напевно збагнув, яким шляхом треба йти в театральному мистецтві, щоб осягнути першість і непохитність у своїх діях, щоб остаточно подолати свого теоретичного і практичного суперника. Бо ж нічим іншим не можна пояснити ту лютість, з якою він накинувся на Курбаса у своєму виступі.

Ось тільки деякі вислови цієї гарячої філіппіки: «Я прекрасно знаю, що мені говорити не дадуть»... «Був час, коли деякі діячі лівого фронту «приставили до стінки реалістичний театр»... «Театр ім. Франка... по-

ширює форми реалістичного театру, того театру, на який колись помиї було вилито»... «Коли нема таланту... коли по сцені ходить якась «пискулька», що тридцять літер не вимовляє, то в яких би формах ви не виступали»... «...Я хотів би чути, чи хоч один із вас, присутніх тут уявляє собі той театр, який змалював у статті товариш Курбас... а чи буде театр? Ні, театру не буде».

Г. Юра на цьому диспуті сильно докоряв представникові наркомату освіти Христовому за те, що він радив учасникам диспуту рівнятися на «Березіль». Значить відчував за собою чиїсь авторитетні «плечі». Видно ці «плечі» підтримували діяльність Гната Петровича протягом всієї його подальшої діяльності. Змінювалися політичні гасла – трансформувалися естетичні критерії режисера Г. Юри.

Для переконливої оцінки цієї історичної ситуації варто процитувати інформацію театрознавця Миколи Йосипенка про те, що «...велику допомогу творчій інтелігенції надало партійне керівництво».

В травні 1927 року було прийнято постанову ЦК КП (б) У «Політика партії у справі української художньої літератури».

Однак Гнат Петрович Юра тоді тільки почав розгортати свої політичні симпатії-антипатії, а театральним митцем був завжди. І як митець – він завжди був прихильником реалістичного напряму, хоч, правди діти, пробував себе і в інших творчих спрямуваннях. Тепер він вийшов на твердий шлях «героїчного реалізму» і фактичним підтвердженням цього ходу були дві вистави – «Заколот» та «Броненосець 14-69». Вони були поставлені з великим натхненням. До репертуару тепер, як система, входять п'єси з репертуару російських театрів. Хоч і актуальну п'єсу М. Куліша «Мина Мазайло» також не пропускає. І все ж найбільш яскравою і вигідною для нього постановкою стала тоді інсценізація повісті Я. Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка».

Тут можна звернути увагу на певне характерне для цього режисера і актора явище – він як актор досягав кращих успіхів у власних найбільш улюблених постановках. В цьому відношенні назвемо такі найбільш успішні і оригінальні його акторські роботи: 1. Терешко Сурма («Суєта» І. Карпенка-Карого), 2. Лука («На дні» М. Горького), 3. Фігаро («Весілля Фігаро» П. Бомарше), 4. Копистка («97» М. Куліша), 5. Малоштан («Диктатура» І. Микитенка), 6. Швейк («Пригоди бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком), Стьопочка Крамарюк («Житейське море» І. Карпенка-Карого), 8. Мартин («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого). Успішними виставами для Гната Петровича постановника були також

ті роботи, в яких були зайняті його кращі актори, наприклад – ті вистави, де був зайнятий (в головній ролі) А. Бучма: «Загибель ескадри» О. Корнійчука; «Платон Кречет» О. Корнійчука; «Украдене щастя» І. Франка; «Макар Діброва» О. Корнійчука, або Н. Ужвій: Маруся («Ой не ходи Грицю» М. Старицького); Анна («Украдене щастя» І. Франка); Ваніна «Житейське море» І. Карпенка-Карого); Кошова («Калиновий Гай» О. Корнійчука).

Режисер Гнат Юра вмів формувати трупу, однак він формував її звичай з таких акторів, які вже мали досконалий творчий досвід і навіть особливу винятковість сценічної майстерності. Виховання молодого фахівця його цікавило менше. Лесь Курбас вважав, що для того, щоб досягти зрушень у реформі українського мистецтва, треба перш за все підготувати нового актора і режисера, які знали б як треба працювати по-новому. В цьому питанні вони розійшлися ще в «Молодому театрі».

Гнат Петрович добре знав як треба використовувати т.зв. «хлібний» репертуар, який викликав би у малопідготовленого глядача гаряче зацікавлення. Лесь Курбас намагався підняти цього глядача до вищого естетичного рівня, більш широкого розуміння театрального мистецтва. Такі два театри могли цілком успішно співпрацювати, коли б сюди не замішалася безкомпромісна політика нової влади, влади, яка брала всі важелі культурного розвитку у свої тверді руки. Адже не став Юра тільки на такій позиції, що «життя треба відтворювати лише в формах самого життя», хіба він не визнавав, що в мистецтві існує жанр, який відображає життя з певного «кута зору», що мистецтво відбирає, узагальнює, типізує життя? Я десь читав, що він признав мистецьке «перетворення» життя. Але чому він так судорожно вхопився за партійну допомогу в організації пролетарського та молодіжного глядача. Чи не він заявляв в час дискусій, що у нього вже на наступний рік продано сто цільових вистав для робітників, студентів та урядовців, чи не він робив вигляд, що вчиться як треба служити державі у пролетаріату?

А приклад зі «Швейком» говорив про те, що можна дозволити собі і «ексцентричний» план вистави, що можна допускати і не зовсім реалістичні прийоми, приваблюючи того ж робітничо-студентського глядача.

Показ «Пригод бравого солдата» тривав вісім сезонів і витримав понад чотириста вистав.

Віддамо належне акторові, що грав Швейка, він досконало використав свої психофізичні можливості, він дійсно добре нагадував цікавий

характер у гострих колізіях. Однак критика закидала йому, що він «піддався модним новаціям і в гримі, і в сценічному поводженні». Сам виконавець ролі пише, що «...якось зразу всією душею полюбив невдачливого, але глибокого душею і людяного Швейка».

Він намагався грати його стримано, але глядачі сміялися. Практична робота, видно, не завжди співпадала з виступами на диспутах войовничого режисера.

Під кінець двадцятих років Г. Юру дуже турбувала питання відсутності в Україні драматурга, який би пропагував ідеї «партії і уряду» так само, як це робив він сам. Колись по цій дорозі пішов був Микола Куліш, але тепер він співпрацював з Курбасом і не міг нести цього «навантаження». Правда, ще у квітні 1929 року він поставив «Мину Мазайла», але це не зовсім влаштовувало його політичні амбіції. І раптом появляється перспективний драматург, цілком український, і цілком синхронно мислячий з ним як режисером. Цим драматургом був Іван Микитенко, п'єсу якого «Диктатура» Г. Юра поставив у жовтні 1929 року. Боротьба «за соціалістичну реконструкцію українського театру» сильно зміцнилась.

«Микитенка можна зрозуміти крізь призму горьківського світосприйняття. Вони були спільниками у своїй любові до мрії і нелюбові до голої правди. Микитенко і театр хотів бачити таким – випромінювачем оптимізму, який спрямовував глядача у майбуття...» – сказано у вже цитованій ювілейній книзі «Франківці».

У статті, надрукованій в газеті «Пролетарська правда» в день прем'єри «Диктатури» – 20 жовтня 1929 року, Г. Юра писав так: «У своїй поставі мали на меті, відійшовши від плану побутового етнографічного і зберігши одночасно певний колорит, змалювати, так би мовити, узагальнене, конденсоване село, класову боротьбу та взаємини між окремими розшаруваннями сільської громади і передовим робітництвом». Однак сам автор цієї статті через певний час згадував, що на очах схвильованих глядачів відбувалася матеріалізація провідної ідеї комуністичної партії про союз пролетаріату і трудового селянства. Постановники вистави – режисер Г. Юра, художник Г. Цапок та композитор Н. Пруслін створили урочисто-святкове видовище тріумфу – перемоги робітників і селян, торжество диктатури пролетаріату.

Франківці ще з часів «Царя Едіпа» уславилися майстерністю побудови і виконання масових сцен. В цій виставі вони перевершили свої старання. Бурхливі оплески, музика духового оркестру, фінальний апо-

феоз... А головне – дружнє братання з селянами-незаможниками, святкування виконання хлібозаготівель, яких домігся представник заводу Дудар при допомозі сільських комсомольців, все символічно, узагальнено, хіба що постать незаможника Малоштана була менш святковою і не узагальненою, а побутовою.

Малоштан виглядав жертвою сільських багатіїв та культурною відсталістю, адже це він ставив політично грамотному Дудареві підступне запитання про те, що влада у нас робітників і селян, а диктатура пролетаріату. Цю роль переконливо грав Гнат Петрович, зміцнюючи своє громадянське становище. Драматургія Микитенка та його політична безкомпромісність дуже зміцнили позицію Юри в його боротьбі з Курбасом. Микитенко повів прямолінійну атаку на Курбаса і через певний час «допоміг» урядовим організаціям позбавити його посади керівника театру «Березіль».

Соціалістична реконструкція набирала шалених темпів у всіх галузях суспільного життя і хоч термін «соціалістичний реалізм» було встановлено лише у 1934 році (на першому з'їзді радянських письменників), його принципи практикувалися задовго до цього. Іван Микитенко своєю драматургією активно встановлював цей новий підхід до мистецтва. Гнат Юра, знайшовши корисний ключ для сценічної творчості, ставить в театрі одну за одною всі п'єси Микитенка. У 1929-му «Диктатуру», в 1930-му «Кадри» («Світіть нам зорі»), в 1931-му «Справу честі», в 1932-му «Дівчата нашої країни», в 1934-му «Бастилію Божої матері», в 1935-му «Соло на флейті».

Останню свою п'єсу «Дні юності» Микитенко ставить у театрі ім. І. Франка вже сам(!). Амбіційність цього автора була непомірною. Він почав активно втручатись в постановочні справи, у розподіл ролей, вирішення окремих сцен, змінив напередодні прем'єри романтичну назву п'єси «Світіть нам зорі» на чисто прагматичну – «Кадри» тощо. Подібна допомога була не дуже до смаку Юрі і він почав «розмивати» п'єси «гегемона» української радянської драматургії п'єсами інших українських та російських початкуючих драматургів: Леоніда Первомайського («Комсомольці», «Невідомі солдати», «Містечко Ладеню»), М. Ірчана (Плацдарм»), О. Корнійчука («Камінний острів», «Штурм»), а також О. Безіменського («Постріл»), О. Афіногенова («Страх»), О. Ржешевського («Трибунал»), В. Кіршана («Суд»), Л. Славіна («Інтервенція»). Список цей можна завершити постановкою «Загибелі ескадри» О. Корнійчука (постановка Г. Юри, художники М. Драк, М. Уманський,

композитор Н. Пруслін). Прем'єра відбулася під кінець найважчого для України – 1933 року.

П'єси І. Микитенка розповсюдились по всьому Радянському Союзі, він став шановною фігурою, на з'їзді письменників у 1934 році сидів у президії поруч з Горьким, і раптом... боєць за генеральну лінію сталінської партії зник (пропав безслідно). Р. Коломієць пише, що «на письменницьких зборах 1937 року автор «Платона Кречета» різко обвинуватив його в дворушництві і побутовому розкладі.

Приголомшені колеги мовчали; вони розуміли, що Корнійчук говорить не стільки від себе, скільки «від імені та доручення».

Та й у Микитенка не виникало сумніву відносно того, чим закінчуються подібні судилища... Микитенко вийшов з отих партзборів і не повернувся додому. Або він вибрав смерть, або смерть вибрала його.

П'єси Микитенка зникли з афіші Театру ім. І. Франка. Зникли назавжди.

Епоха Корнійчука почалася ще при вогнях переможних салютів драматургії Микитенка. Правда, перші дві постановки («Кам'яний острів», режисер Г. Юра та «Штурм», режисер С. Ткаченко) погоди не зробили, однак п'єса «Загибель ескадри», поставлено в листопаді 1933 року, дала необхідний і політичний, і творчий ефект – молодий драматург, відкритий саме Г. Юрою, проявив небуденну драматургічну майстерність і зовсім не таку прямолінійну «відображальність», якою славився Микитенко. Ця п'єса була вдало поставлена у двох провідних театрах України. Олександр Корнійчук був не тільки вигідним для влади драматургом, але й досить «еластичним» діячем культурного фронту. Він завжди передбачав (а може навіть знав), який напрям діяльності застосовуватиме радянська влада на найближчому етапі суспільного розвитку і вдало до нього пристосовувався. Його п'єси були завжди актуальні. Він умів цінити і шанувати свого «спаррінг-партнера», його дружба з Гнатом Юрою ніколи не мала ускладнень. Він був одним з найхарактерніших діячів збільшовизованої доби. У книжці «Моє життя» Г. Юра стверджує, що драматургія О. Корнійчука «стала життєдайним джерелом всіх українських радянських театрів» (ст. 66). П'єсою «Платон Кречет» зацікавився навіть МХАТ. В. І. Немирович-Данченко, який без сумніву добре знався на драматичному мистецтві, підтримав молодого автора і він швидко став знаним у всій широкій радянській країні. «Платон Кречет» зробив О. Корнійчука знаменитим радянським драматургом, адже там говорилося про утворення нової радянської інтелігенції.

Г. Юра пише про цей час так: «У другий період роботи в Києві (1929 – 1940 роки) Театр ім. І Франка створив ряд спектаклів, що принципово накреслювали лінію його боротьби за реалістичну форму і були у повному розумінні дороговказом подальшої творчої перспективи». Частину з них вже перелічено вище, тут додамо ще такі: «Майстри часу» І. Кочерги, «Платон Кречет» О. Корнійчука, «Початок життя» Л. Первомайського, «Боягуз» О. Крона, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Устим Кармелюк» В. Суходольського, «Банкір» О. Корнійчука, «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Останні» М. Горького, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Правда» О. Корнійчука, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М.Старицького, «Честь» Г. Мдівані, «Ревізор» М. Гоголя, «Ішов солдат з фронту» С. Голованівського, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Остання жертва» О. Островського, «Украдене щастя» І. Франка, «В степах України» О. Корнійчука.

Саме у цих спектаклях Театр ім. І. Франка утверджується на позиціях «Соціалістичного реалізму».

З цього останнього списку кращими виставами Г. Юри, на мою думку, були: «Майстри часу» (1934 р.), «Соло на флейті» (1935 р.), «Дон Карлос» (1936 р.), «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1938 р.), «Ішов солдат з фронту» (1938 р.), «Украдене щастя» (1940 р.), «В степах України» (1940 р.).

Дві останні вистави та ще «Ой, не ходи, Грицю»... я мав нагоду побачити особисто, бо вже був у 1940 році студентом Київського театрального інституту.

Скажу щиро, що тоді мене дуже вразила постановка «Украденого щастя», бо, родом із Прикарпаття, я дуже любив гуцульський побут і він мені здався дуже вірно відображеним. Подобалася декорація, костюми, масові сцени, співи і танці. Що стосується талановитої гри А. Бучми, то я прийняв його як звичайного, знайомого селянина, і добре сприймав його поведінку на сцені, але не дивувався його правді, його винятковій майстерності. Це тільки згодом (та ще й до сьогоднішнього дня) почав розуміти як важко досягнути на сцені такої органіки в поведінці і в той же час узагальненої художньої правди.

В «Степах України» мене вразили своєю грою Юрій Шумський та Дмитро Мілютенко, але тут я вже відчував «гру», відповідність жанрові, та цікаві акторські знахідки, забавляла також весела гра артистів масових сцен. Гнат Петрович дійсно дотримувався гри акторів театру корифеїв, адже їх колись петербурзька публіка називала «нашими мей-

нінгенцями». В «Гриці» до цього часу я яскраво пам'ятаю постать чарівної Наталії Ужвій та ще запашну сцену різдвяного вечора в першій дії. З драматургією Івана Кочерги я познайомився значно пізніше і тому мені здалося, що цього драматурга – історично барвистого і філософськи складного – було замало в репертуарі театру ім. І. Франка, хоч Гнат Петрович з любов'ю ставив його п'єси, це доводить його постановка «Свіччиного весілля» у 1960 році. Гнат Петрович Юра захоплювався не тільки побутом, як дехто може сказати, він любив і романтично-героїчну драму, захоплювався морально-проблемними та сатирично загостреними і комедійними п'єсами, але політична заангажованість у ті давні часи не дала йому можливості використати усі свої творчі сили. Іноді він проявляв значну творчу сміливість. Я здивувався, коли випадково прочитав п'єсу Микитенка «Соло на флейті». Як міг Гнат Петрович відважитися поставити у 1935 році цю п'єсу? Адже це сатира вже на радянські порядки, а коли критика наводилася на цей спосіб життя, то ще в 29-му, 30-му за це добре поплатилися не лише українці а й росіяни, згадаймо, що було тоді з Маяковським та Мейєрхольдом, як сприймалася постановка «Клопа» та «Лазні». Видно у режисера театру ім. І. Франка був якийсь імунітет на подібну тематику або виникла нова «мода» викривати шкідництво і опір радянській владі. Гіркі роки жахливого сталінського терору важко собі тепер уявити. Ніхто не був впевнений, що виживе. Сам Юра був добре «заплямований» співпрацею з Курбасом та Кулішем.

У 1934 році він оприлюднив своє зречення стосовно Курбаса. Ростислав Коломієць у книжці «Франківці» намагається дати об'єктивну оцінку цьому фактові. «Важко, звичайно, з певністю судити, – пише він, – про мотиви цього рішення. Що це було взагалі: момент самоврятування чи глибоко прихований акт збереження театру імені І. Франка? Чи одне збіглося з другим? Уважно перечитую «зречення» і не знаходжу нічого «від себе»; звичайнісінький набір клішованих фраз і зворотів; декларативних сентенцій і риторики, напевне завізованої у відповідному ЦК партії. Враження, що Юра підписував те, що йому підкладали на підпис. Як би там не було, шлях Галілея, який судилося йому пройти, викликає складне почуття: ні в якому разі – не беззастережний осуд, але – і не бездумне схвалення, скоріше за все – розуміння мети: будь-що вберегти театр».

Усі три роки великих репресій постановочна енергія Г. Юри знижується. Він більше не ставить п'єс Микитенка (після інциденту в 1937

році п'єси цього драматурга назавжди щезають з репертуару театру ім. І. Франка). Не захоплюється він більше і іншими українськими драматургами, ставить п'єси О. Крона («Боягуз» та «Ішов солдат з фронту»), ставить класичні п'єси – «Дон Карлос» Шиллера та «Безталанну» І. Карпенка-Карого, а також необхідну ювілейну п'єсу (з образом В. Леніна) «Правду» О. Корнійчука. Не будемо особливо зупинятися на цьому періоді творчості режисера.

А ось українська історія знову підняла його творчий темперамент.

10 березня 1939 року франківська сцена побачила широке історичне полотно – «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука. Постановка Г. Юри, художник А. Петрицький, композитор Л. Ревуцький.

На цей час до театру прибуло багато досвідчених акторів, які потім склали його провідне ядро. У 1934 сюди приєднався Юрій Шумський, у 1936 – Амвросій Бучма, Наталя Ужвій, Дмитро Мілютенко, Євген Пономаренко, у 1939 – Віктор Добровольський, у 1940 – Поліна Нятко.

Поповнилася також і режисерська «команда». До театру був запрошений досвідчений режисер Володимир Бертольдович Вільнер, який поставив у 1938 році «Ревізора», у 1939 р. – «Останню жертву» О. Островського, а перед самим початком війни цікаву багатогранну комедію Шекспіра «Багато галасу даремно».

Повернувся до режисерського ремесла і А. Бучма – у 1939 році він поставив «Поетову долю» Є. Голованівського та «Хазяїн» І. Карпенка-Карого.

У Гната Петровича відкрилося нове творче дихання – він з великою енергією взявся до постановки козацької теми.

Тема героїчного минулого українського народу виникла в театрі ім. І. Франка ще в 1936 році, тоді режисер Кость Кашевський поставив п'єсу В. Суходольського «Устим Кармелюк», яка відображала боротьбу українського селянства проти польської шляхти вже в першій половині XIX століття. Однак п'єса ця мала певні недоліки і довго в репертуарі не втрималась. Гнат Петрович, який прагнув відійти від побутової теми до героїчної, спонукав О. Корнійчука створити п'єсу про визвольну боротьбу українського народу. Характерно, що друкуючи статтю перед випуском вистави, він назвав її «Героїчний стиль», ніде не говорить про злуку з Москвою, а називає лейтмотивом вистави «нелюдське знущання над українським народом».

Вистава відволікала глядача від грізних подій минулих років і спрямовувала народний гнів в сторону польської шляхетської кормиги,

однак був тут і певний гіркий підтекст. У виставі були зайняті кращі сили театру на той час: Юрій Шумський (Богдан Хмельницький), Ганна Борисоглібська (Варвара) Олексій Ватуля (Кривоніс), Валентин Дуклер (Богдан), Михайло Пилипенко (Дяк Гаврило), Гнат Юра (Тур), Петро Сергієнко (Лизогуб).

Вистава широко експлуатувалася не тільки в Театрі ім. І. Франка.

В 1939 році відбулася історична злука Західної України з т. званою Великою Україною. На той час це було загальнонародне свято. І саме відмічаючи цю подію, Г. Юра поставив чи не найкращу свою виставу «Украдене щастя» І. Франка.

Літературна та сценічна історія п'єси на той час була відомою. П'єса ця була написана І. Франком на конкурс, оголошений Львівським крайовим відділом у березні 1891 року. Вона була відмічена лише третьою премією. Комісія, видно, боялася осуду громадськості.

Сценічне втілення драма Франка отримала в театрі «Руської бесіди» після довгої цензурної тяганини. Справа в тому, що головним негативним персонажем у цьому драматичному творі вважався жандарм, представник влади (Франко написав п'єсу на ґрунті народної пісні про шандаря).

Однак вже друга редакція п'єси викликала захоплення глядача. Три основні ролі грали талановиті актори: Василь Юрчак, Катерина Рубчакова та Степан Янович (батько Ол. Курбаса). Виставу «Украдене щастя» ставив і театр Садовського і багато інших українських театрів. Вибір п'єси до постановки у 1940 році був пов'язаний не тільки з історичною подією приєднання Західної України до Радянського Союзу, не лише захопленням режисера багатством барвистості гуцульського краю (у Франка дія відбувається на бойківщині), але, головним чином, досконалою драматичною майстерністю автора. Г. Юра у журналі «Мистецтво» писав про мистецьку якість «Украденого щастя» так: «Цей твір оснований на тлі життя нашого українського села... Та не ця обставина робить цю п'єсу захоплюючою, а її дійсні мистецькі прикмети, а саме: жива і послідовна акція, гарна мова в цілості і в кожній деталі, правда і міра, що характеризують високий талант»...

Режисер побачив в цій п'єсі не звичайну мелодраму, не традиційний любовний трикутник, а глибоку соціальну драму, трагедію буденного життя, гіркий конфлікт «трьох ні в чому неповинних людей – Анни, Михайла Гурмана та Миколи Задорожнього, яких соціальні умови життя привели до тяжкої катастрофи».

Режисер не відкидав особисту провину в цій катастрофі, кожен з них винен в тому, що сталося те, що сталося. Однак він категорично протестував проти того, щоб образ Михайла Гурмана трактувати головним причинником нещастя. Щастя усіх героїв п'єси пограбоване однаково і хоч Михайло використовує своє службове становище в загальному конфлікті, він це робить не тому, що він мелодраматичний лиходій, а тому що хоче повернути хоч крихту украденого щастя, щастя кохання з Анною. Хіба не має права на крихту цього гіркого кохання Анна (якого вона спочатку панічно боїться), обездолена своїми братами? Не повинен був використовувати інтригу братів проти Анни Микола, але видно, що він її також дуже глибоко, навіть трагічно покохав. Це трагічна вина дуже порядної людини. Мені здається, що мистецький успіх вистави забезпечив саме виконавець ролі Миколи Амвросій Бучма, який носив у собі цю трагічну вину і хотів зберегти хоча б крихту пошани серед людей села. Люди села своїм відстоюванням «тогочасної моралі», теж підливають олії у вогонь. Мені здається, що найкращим здобутком і режисера і акторів була остання картина, коли на очах глядача крок за кроком народжувався злочин, а вдіяти вже нічого не можна було, драматичний вузол затягнувся дощенту. Десь я читав, що масові сцени у виставі мали певний недолік. Я як глядач з цим категорично не згоден, дуже тепло поводилися люди і в самій першій сцені, і в сцені забави біля корчми, коли ніхто не хоче танцювати з Анною, зрадливою жінкою. Там ця сільська етика була непорушною. Вражали також картини і зорового і слухового образу.

Гнат Петрович отримав велику професійну перемогу, однак від нього вимагали тоді не лише хороших постановок класики, а й такого продуктивного підходу до теми сучасності. В результаті цих вимог та тісної співпраці з Корнійчуком появилося «сучасне полотно» – «В степах України».

Режисер і громадський діяч Гнат Петрович Юра вважав, що ця комедія «належить до найбільш актуальних творів О. Корнійчука. Її тема – життя колгоспного села і зіткнення соціалістичної системи господарювання, яка забезпечує добробут усім працівникам, з одноосібництвом, що дбає лише про особистий добробут». У 1940 р. одноосібників вже майже не було, але вважалося що ця тенденція ще існує навіть між головами колгоспів. Конфлікт п'єси і вистави був сконструйований штучно, тут може фігурував більше конфлікт між державними інтересами та потребами сільських трудівників, але в комедійній

«транскрипції» ми побачили з державного боку секретаря обкому (актор В. Добровольський) та голова передового колгоспу Часник (актор Д. Мілютенко), а з іншого боку голова відсталого колгоспу – Галушка (актор Ю. Шумський).

Режисер вважав, що поєднання у виставі ідейної цілеспрямованості, політичної гостроти і яскравої комедійності здобуде загальне громадське визнання. Такого не сталося. Вистава мала і певну критику, але образ критикованого, самозаспокоєння голови колгоспу «Тихе життя» Кіндрата Галушки був зіграний Ю. Шумським так барвисто і яскраво, що викликав не осуд а захоплення. Загальна комедійна тональність також вдалася і театр вирішив показати цю виставу на гастролях у Москві в 1941 році. Видно сприймання цієї вистави і роботи театру взагалі було таким вражаючим, що на виставу було запрошено Сталіна. В книзі «Франківці» сказано, що «Сталін з'явився таки в урядовій ложі, відсидів першу дію, а в антракті виїхав з театру... Відгуку про виставу не залишив».

22 червня 1941 року знову йшла вистава «В степах України» (денна).

О дванадцятій відкрилася завіса і тут же надійшло повідомлення про початок війни.

Франківці відіграли першу дію і на цьому їхні гастролі закінчилися... Театр переїхав до Тамбова і там працював певний час, а потім евакуювався до міста Семипалатинська. Там працював до липня 1943 року, а потім переїхав до Ташкента.

У першій половині 1941 року були випущені ще дві хороші вистави української та західноєвропейської класики: романтична драма М. Старицького «Маруся Богуславка» та комедія В. Шекспіра «Багато галасу даремно». Постановка п'єси М. Старицького продовжувала лінію історично-героїчної п'єси, якої став дотримуватися Гнат Петрович. Постановка В. Вільнером комедії Шекспіра відкрила нові творчі можливості театру, який завжди любив грати комедійні вистави. У цій виставі відзначився партнерський дует – Шумський (Бенедикт) та Ужвій (Беатріче), проявився також ліричний талант Осмяковської та гротескно комедійні дані Мілютенка.

Під час евакуаційних умов роботи Юра поставив лише одну виставу – «Фронт»; п'єса була написана на замовлення Сталіна, який прагнув змінити командний склад армії. Потрібна була організація «громадської думки» і п'єса цю роль відіграла. В театрі ім. І. Франка вона була

поставлена до жовтневих свят 1942 року. Їй було віддано багато праці, тому що вся колізія п'єси мусила бути дуже переконливою. Режисер та актори постаралися.

Однак це була лише одна постановка Юри за вказаний період евакуації. За цей час А. Бучма поставив чотири вистави («Назара Стодолю», «Мірандоліну», «Наталку Полтавку» та «Українські водевілі») а режисер К. Кошевський здійснив першу постановку п'єси Корнійчука воєнного періоду (дуже схематичну) «Партизани в степах України», оперу «Запорожець за Дунаєм», драму К. Фінна «Петро Кримов» та героїчну драму «Руські люди» К. Сімонова.

В постановці «Фронт» ролі виконували: Іван Горлов – О. Ватуля, Огнів – В. Добровольський, Мирон Горлов – О. Романенко, Сергій Горлов – Є. Пономаренко, Гайдар – Д. Мілютенко.

У 1944 році Театр ім. І. Франка повернувся до Києва. 6 листопада 1944 року до річниці визволення Києва була поставлена п'єса поета Л. Дмитерка «Хрещатий Яр». Гнат Петрович намагався допомогти початкуючому драматургові розкрити образ полководця Ватутіна, однак подолати схематичність цього твору не вдалося і він недовго протримався в репертуарі театру. Взагалі, проблема сучасного репертуару у час закінчення війни та початку відбудовчого періоду викликала тривогу. Театри, які повернулися з евакуації, зберегли українську класику, але нових цікавих п'єс ще не було.

І в 1945 році керівник театру ім. І. Франка звертається до «Загибелі ескадри» О. Корнійчука, а з української класики ставить «Сто тисяч» свого улюбленого автора Івана Карпенка-Карого.

В цьому ж році О. Корнійчук приносить в театр дві нові п'єси: «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» та «Приїздіть у Дзвонкове». Першу ставить К. Кошевський і, незважаючи на його режисерську майстерність та старання таких талановитих акторів як А. Бучма та П. Нятко, подолати заданість п'єси не вдалося. «Приїздіть у Дзвонкове» Гнат Петрович ставив як першу п'єсу про відбудову українського села. Хоч відродження села у післявоєнні роки було зображено драматургом надто оптимістично, актори-пришельці в театр ім. І. Франка після 1934 року, тепер добре виручали режисера. Всі вони добре знали складність життя простих людей і вміли об'ємно створювати сценічну постать, вносячи в неї і радість, і смуток. Наприклад, Юрій Шумський, що грав у виставі Прокопа Ключку, колишнього сержанта, писав про свою роботу так:

«...Незадовго до закінчення війни я одержав тяжку вістку – були вбиті на фронті двоє моїх синів». Шумський грав свою роль з глибинним другим планом, з вірним ставленням до своїх односельчан, з розумінням здобуття полегшень їхнього гіркого життя. Багатогранною і виразною була у цій виставі також Поліна Нятко в образі Марини Гордієнко.

У складний післявоєнний час Г. Юрі все частіше та трудніше стало орудувати великим колективом. Однак він не здається, намагається виконати кожного року свої дві нові постановки. У 1946 році це була класична філософська драма «У пущі» Лесі Українки та п'єса Б. Чиркова «Переможці». В цьому ж році він ставить також «Мартина Борулю» на сцені Театрального інституту. Тут я ближче познайомився з творчими принципами цього майстра, тому що був трохи зайнятий у цій виставі. Гнат Петрович сприймався студентами дуже прихильно, хоч дехто з нас сумнівався в його педагогічних якостях.

Однак він умів з нами розмовляти просто і конкретно. Він відразу запевнив нас, що комедія Карпенка-Карого зовсім не є наслідуванням мольєрівського «Міщанина-шляхтича», вона має наше національне коріння, бо Мартин Боруля нащадок козацького роду, який ніколи не переживав кріпацтва і його боротьба не має характеру соціального зазнайства, Боруля несе собою важливу для кожного українця тему людської гідності. Боруля не «лицар наживи», він не присвоює громадські гроші і не вдається до комерційних афер, він просто не може терпіти те, що якісь там поміщики називають його дітей «бидлом». Цього приниження можна позбутися лише одним способом – відновити статус свого дворянського походження, стати паном і втерти носа своєму кривдникові, який назвав його сина телям. Ця заповідна ідея так захоплює Мартина Борулю, що він змітає на своєму шляху всі перешкоди і на цьому шляху досягає навіть трагізму, але при тому він залишається і сатиричним персонажем, бо не може подолати своє облудне прагнення.

Гнат Петрович говорив про це просто, не вдаючись до наукових формулювань, але студенти добре розуміли, що їм треба робити на сцені, ми зрозуміли також, що цей педагог високоосвічена людина, але ніде цього не підкреслює, з ним легко було працювати.

В 1947 році Юра не поставив жодної вистави, але це не значить, що у нього не було жодного творчого клопоту. Справа в тому, що в 1946 році вийшла «Постанова ЦК КПРС про репертуар драматичних театрів», де критикувалося захоплення іноземними та класичними п'єсами на шкоду опрацювання п'єс на сучасну тематику.

Необхідно було серйозно зайнятися цією проблемою. В результаті цього на сцені театру ім. І. Франка знову з'явився «Платон Кречет» (в постановці К. Кошевського та «Далеко від Сталінграду» А. Сурова (постановка А. Бучми), «Молода гвардія» за О. Фадєєвим, постановка відомого російського режисера Бенедикта Норда. Однак нова українська п'єса про робітничий клас визріла тільки у 1948 році і це була драма «Макар Діброва» О. Корнійчука.

Постановка п'єси про шахтарів підняла авторитет театру і Гната Петровича як постановника. Скажемо відразу – вистава ця отримала Сталінську премію. Найбільше відзначився в ній А. Бучма, який створив переконливий і глибоко хвилюючий образ старого шахтаря, доброго господарника і патріота – Макара Діброви.

А. Бучма надзвичайно вражав глядачів глибиною своїх переживань. Про його паузу, яку він виконував з піджаком загиблого сина, написано багато спогадів, передамо і ми згадку про цю сцену, яку подав біограф Бучми, письменник Ю.А. Косач у книжці «Амвросій Бучма». (К., 1978.).

Він свідчить, що Корнійчуком був написаний спеціальний монолог Макара, після того як він довідався про смерть сина від рук гітлерівців, однак, порадившись з режисером Юрою, Бучма вирішив зіграти цей епізод мовчки. Косач пише: «Повільно підходить Макар до лави, простягає руки до піджака і ніжно бере його, як беруть малятко. Сів на траву і, погладжуючи піджак, перебирає епізоди з життя сина, бачить його маленьким, потім підлітком. Напливають події останніх років. Недовго прожив син, але прожив свій життєвий шлях чесно... Це дуже сповнює його серце гордістю, він піднімається і несе на витягнутих вперед руках, як несуть малу дитину, і повільно йдучи на публіку, говорить тільки три слова: «Сину, мій сину».

Амвросій Максиміліанович не був «солістом» у цій виставі, поруч з ним працювали такі актори як Н. Ужвій (Ольга), В. Добровольський (Кіндрат Тополя), П. Сергієнко (Павло Кругляк), П. Нятко (Марія Смерека), Є. Пономаренко (Трохим Голуб). Режисер Г. Юра вмів шанувати акторів, здатних створювати об'ємні та глибокі характери.

В 1950 Г. Юра поставив нову п'єсу О. Корнійчука – «Калиновий гай». Вона відзначалася значним життєстверджуючим характером. Великого успіху тут досягає Н. Ужвій (Наталя Ковшик) та Ю. Шумський (Романюк), які були протилежними силами в розумінні завдань села.

Тут ми бачимо вже і творчу інтелігенцію, яка зацікавилася сільською темою – письменника Батурина (П. Сергієнко) та художника

Вербу (Є. Пономаренко). Успішно проявили себе і колишні випускниці Київського інституту театрального мистецтва О. Кусенко та Н. Коперджинська.

Художник А. Петрицький створив надзвичайно барвисте і життєрадісне оформлення вистави чим багато допоміг постановці у розкритті її атмосфери. Ця вистава франківців також була відмічена «Сталінською премією» 1950 року.

Взагалі можна сказати, що творчість Г. Юри за період з 1948 – по 1950 рік була дуже продуктивною і художньо досконалою. Крім двох вищеназваних вистав за п'єсами О. Корнійчука він поставив ще 5 вистав: «Житейське море» І. Карпенка-Карого (1948), «Щастя» П. Павленка та «Марусю Богуславку» М. Старицького (1949), «Мартина Борулю (1949), «Марусю Богуславку» (у 1950), «Незабутній 1919» В. Вишневського та «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького (1951). До цього треба додати, що за цей час він зіграв також такі кращі свої ролі як Стьопочка Крамарюк («Житейське море» Карпенка-Карого), Мартина Борулю (однойменна п'єса Карпенка-Карого) та роль Бичка у драмі М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук».

Після смерті Сталіна поступово наступала «відлига» і вже у 1954 році Юра ставить п'єсу «нової орієнтації» – «Крила» О. Корнійчука.

Гнат Петрович довго співпрацював з режисером і актором К. Кошевським, але коли той почав занепадати здоров'ям, у театр прийшов досвідчений російський режисер Бенедикт Норд. Він ставив у 1948 році «Молоду гвардію» за О. Фадеєвим. У 1948 році К. Кошевський помер і в Академічному театрі ім. І. Франка почали появлятися режисери – вихованці Леся Курбаса: Б. Балабан Л. Дубовик, М. Крушельницькій, потім Б. Тягно, В. Василько.

Прихід у театр ім. І. Франка Крушельницького, за розпорядженням начальства у 1952 році, створив складну ситуацію в художньому керівництві, тому що М. Крушельницького призначили головним режисером, а Г. Юру залишили мистецьким керівником театру.

В цій ситуації мистецький керівник театру намагався зберігати творчу рівновагу, не використовуючи того факту, що колектив театру мав свою «художню віру», що він вихований ним, протягом багатьох літ спільної творчої праці. Адже з 1947 року він плідно працював з Бенедиктом Нордом і це збагатило розуміння естетичних проблем у акторів театру, він використовував дуже різноманітних художників – декораторів, хоч Матвій Драк залишався його постійним творчим співп-

рацівником. У театрі системно використовувався Петрицький, Ердман, Коваленко і Кривошеїна, Уманський, зрештою прийшов до театру і Меллер. Все це свідчило поро широту поглядів Г. Юри, про збагачення його мистецьких поглядів. Мистецький керівник допускає на головну сцену Українського театру кращі п'єси російського репертуару, сам ставить «Ревізора», інсценізацію «Порт-Артура» О. Степанова, відновлює виставу «Пригоди бравого солдата Швейка» і сам, не дивлячись на похилий вік, грає головну роль у цій виставі.

Він навіть по іншому підходить до революційної тематики – ставить «Думу про Британку» Ю. Яновського (1957).

«Наприкінці життя Юра – режисер пережив короткий, але яскравий творчий злет, – пише Ростислав Коломієць у вже цитованому творі «Франківці». – У 1957 році він створив натхненне сценічне полотно – «Думу про Британку» за трагедією Ю. Яновського, де революція постала не як історичний апофеоз, а як велична народна трагедія.

То була вистава епічного розмаху, не умоглядного конфлікту, великих, непідроблених почуттів. То був поворот до образного театру, неоднозначних характерів, людських доль», (ст. 114).

Сам Гнат Петрович пише, що театр ім. І. Франка завжди цікавився творами героїчно-романтичного плану, і це привернуло його увагу до «Думи про Британку», про яку існувала думка, що вона автору не вдалася. Можливо перші постановки не знайшли для неї відповідних сценічних засобів.

«В основі сюжету п'єси, – пише він, – лежать справжні історичні події. Проте твір Ю. Яновського менш за все можна назвати історичною хронікою. Узагальнивши десятки, сотні життєвих фактів, пропустивши їх крізь призму творчої фантазії, драматург написав масштабний натхненний твір, насичений атмосферою часу... Події п'єси, залишаючись цілком конкретними, життєво вірогідними, виростають до великих узагальнень, майже до символу. Твір цей – трагедія... Тут все взято крупно, опукло, масштабно. Гранично загострені ситуації. Могутні характери немов би вирізьблені з брили граніту».

(Читаючи ці рядки мистецької оцінки драматичного твору Г. Юрою, чи не пригадуються нам вимоги до методу перетворення, застосованому Курбасом?).

«...Ми поставили собі за мету створити романтично піднесений, емоційний спектакль, в центрі якого стояв би образ революційного народу».

В той час, коли в столичному театрі ім. І. Франка ставилася ця п'єса, я був режисером також театру ім. І. Франка, але у Івано-Франківську, і мені дозволив Гнат Петрович побувати у нього на репетиції. Я на власні очі переконався, як наполегливо і тактовно працював цей майстер зі своїми акторами, як намагався він поєднати глибинну узагальненість сценічного образу, його романтичну піднесеність з дуже конкретним характером сценічної поведінки. Це було його розуміння «монументального реалізму» на той час.

У виставі були зайняті: Віктор Добровольський (Несвятипаска), Поліна Нятко (Малаїха) та Ольга Кусенко (Варка).

В 1958 році Юра під назвою «Лиха доля» відновив сценічне життя мелодрами М. Старицького «Циганка Аза», яка була заборонена постановою ЦК у 1946 році. Режисер звернувся цього року також до п'єси В. Минка під назвою «На хуторі біля Диканьки».

У 1959 році в Театрі ім. І. Франка була поставлена трагедія «Король Лір» Шекспіра. Режисер – В. Оглоблін, художник – В. Меллер, в ролі Короля Ліра – М. Крушельницький.

Гнат Петрович на схилі свого віку також вдався до монументального полотна – філософської драматичної поеми І. Кочерги – «Свіччине весілля». Напевно захотілося йому заплатити борг забуття драматургії цього автора. Адже колись він поставив його «Майстри часу» і, мабуть, захоплений більш актуальними темами, до драматургії Кочерги більше не повертався. Мій інститутський товариш, а потім завліт столичного театру Ю. Бобошко так з'ясовує цю ситуацію:

«...Нарешті визначилося у Г. Юри ще одне стійке уподобання – творчість І. Кочерги.

Через роки він повертався до драматурга, якого у свій час недооцінив. Постановка «Свіччиного весілля» (10 квітня 1960 р.) та «Пророка» (10 березня 1961 р.) стали останніми роботами режисера на франківській сцені.

Г. Юра не шукав у драматичних поемах І. Кочерги життєвих відповідностей, він прагнув заглибитися у їх філософську думку, у поетичний лад образів-символів, яскравої театральності, виразної сценічної умовності. У «Свіччиному весіллі» він намагався надати авторським алегоріям кришталевої чистоти, близької до народної творчості, старався виразно виявити на сцені протиборство образів світла і темряви, сюжетні мотиви, що своїм духом перегукуються з казками та легендами, з на-

родними обрядами весілля і домисленою автором грою у свічку.

Г. Юрі повною мірою вдалося передати поетичну основу «Свіччиного весілля». Вистава узагальнених форм, монументальна, вона у відображенні життя стародавнього Києва цілком обминала побутові подробиці... Художник Ф. Нірод показав і мальовничу Кожух'яцьку браму, і палац литовського воєводи, і зал цехової громади, де відбувається весілля, – широкими вільними мазками. Музика разом з весільними хорами, танцями, обрядовою дівочою грою вплітaлася в тканину вистави, надаючи їй народнопоетичного забарвлення.

Персонажі п'єси – прості люди з народу – були наділені рисами незламної мужності, душевної сили, великим почуттям власної гідності. Такими показані були Меланка (О. Кусенко), Свічка (В. Цимбаліст), добродушний богатир Чіп (Віктор Добровольський) та інші ремісники. Крупно подавалися і образи негативного табору – жорстокий Воєвода (Д. Мілютенко), розбещений і гонористий князь Ольшанський (А. Гашинський)»...

У цій виставі режисер застосував принцип античного хору. Він побудував взаємини героїв на тлі монологів маси киян, що було узагальненим втіленням народу.

Проблема народності сценічної дії хвилювала Г. Юру все його життя.

Оригінально вирішена була і друга вистава за драматичним твором І. Кочерги – «Пророк», поставлена до ювілею від дня народження Т. Г. Шевченка у 1961 році. Художники Є. Коваленко та В. Кривошеїна домагаються суворої простоти реалій і водночас прозорого серпанку поетичності, лаконічності і настрою.

«Самотній Шевченко блукав вулицями нічного Петербурга і одночасно тихо, немов думи вголос звучали вірші поета... а перед ним немов тюремні грати виростали чавунні штахети садових огорож».

Однак автор не встиг завершити цю драму і це відбилося на художній повноті вистави.

Гнат Петрович поставив за своє творче життя більше ста вистав.

Дві з них («Приїздіть у Дзвонкове» та «Каштановий Гай») були удостоєні Державної премії. Він проводив значну громадську роботу, постійно виховував молоду акторську зміну і у себе в театрі, і у театральному навчальному закладі. Режисерів він не виховував, розумів те, що в цій галузі «кожен робить по своєму» і не вважав за можливе

нав'язувати свої професійні принципи іншим режисерам. Але постійно відстоював реалізм у театрі, чи то був «умовний», чи, навіть, «соціалістичний реалізм». Він був дуже відданий принципові народності українського театру, який він успадкував від театру корифеїв, від них же він взяв принцип ансамблевості та глибину опрацювання сценічного образу-характеру, так само як режисери-корифеї плідно працював з художниками сценографами (А. Петрицьким, М. Драком, Є. Коваленком та В. Кривошеїною, М. Уманський, Б. Ердманом, Г. Цапок та ін.), любив барвистість та соковитість сценічної дії.

Режисери театру корифеїв досягали успіху у тісній співпраці з драматургами, деякі з них були самі досконалими майстрами драми (М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий). Г. Юра завжди шукав «свого» драматурга – спочатку таким був М. Куліш, потім Іван Микитенко і нарешті Олександр Корнійчук.

Г. Юра був прихильником акторської режисури, яка мала в Україні багато прихильників. Вони приїздили спостерігати режисерську працю Юри, вони набиралися, за висловом В. Магара, «батьківського розуму». Були в нього і певні політичні гріхи, але той хто працював у театрі в часи тоталітаризму, добре знає як складно, просто неможливо зберегти послідовну принциповість під «недремлющим» оком партійної пильності.

XIV. РЕЖИСУРА ЖАКА КОПО

Початок XX століття ознаменувався у Франції створенням нового театрального організму.

Жак Копо був одним з тих видатних режисерів, які прийшли в театр прямо з літератури. Після закінчення Сорбонни, він близько десяти років працював літературним та театральним критиком. Подібним шляхом прийшов у театр знаменитий театрознавець Отто Брам, а в Росії – великий режисер Володимир Немирович-Данченко.

Жак Копо народився 4 лютого 1879 року. Його батько був власником невеликого металургійного заводу в Арденнах. Сімнадцятирічним юнаком Жак почав вивчати філософію і готувався до вступу до вищої школи. Але, як зізнавався він згодом, театр став його єдиною пристрастю.

Спроба Копо після смерті батька керувати заводом виявилася невдалою. За його плечима до того часу були Сорбонна, стажування в Данії. Він змінив кар'єру промисловця на скромне положення службовця картинної галереї в Парижі. Копо зблизився з художниками, письменниками, друкувався в багатьох виданнях.

У 1909 році Копо став одним із засновників журналу «Ля нувель ревю францез». Загальний дух був ліберальним, і Жак знайшов тут майбутніх своїх драматургів-однодумців: Андре Жида, Жюля Ромена, Шарля Вільдрака, Жоржа Дюамеля та інших.

Разом зі своїм шкільним другом Круе, актором театру «Комеді францез», Копо в 1911 році створив інсценізацію «Братів Карамазових». Вона була прийнята до постановки на сцені Театру Мистецтв. Цей спектакль відкрив Парижу дивовижного актора – Шарля Дюллена і змінив життя Жака Копо. У нього народилася думка про створення свого театру.

У 1913 році в Парижі на вулиці Стара голуб'ятня відкрився театр із такою ж назвою (французькою – «В'є коломб'є»). Натхненником і керівником його став Жак Копо. З самого початку він повів свій театр до пошуків «одухотвореного реалізму», того самого, який, за його словами, «довів до найвищого ступеня досконалості» Станіславський.

Жак Копо перш за все відстоював просвітницько-виховну роль те-

атру. Подібно до А. Антуана, він боровся з засиллям низькопробного комерційного театру, однак, він ненавидів натуралізм, прагнув утвердити на сцені поетично-філософське спрямування, можливість говорити на сцені про вагомі, проблемні для людей, питання. Це відбилося перш за все на репертуарі. В першому сезоні ставилися переважно класичні п'єси: «Скупий» Мольєра, «Барбарина» Альфреда де Мюссе «Дванадцята ніч» – Шекспіра. Відкрився театр 22 жовтня 1913 року драмою Хейвуда «Жінка, убита своєю добротою». Тоді був показаний і фарс Мольєра – «Любов-цілителька».

Стиль мистецтва Старої Голуб'ятні наче синтезував прийоми умовного театру символістів і новітні пошуки психологічного театру. Копо, а услід за ним його учні, впровадили максимальну скупість декораційного оздоблення сцени і одночасно надали повну свободу поетичній уяві художника в розробці барвистих ескізів костюмів, світлової партитури вистави.

Копо не знаходив у сучасній драматургії ні гармонійної завершеності і оптимістичного світовідчуття класики, ні її сатиричної нещадності. Лише зрідка йому вдавалося знайти «свого» драматурга, одним з них став Роже Мартен дю Гар. Він написав для Старої Голуб'ятні фарс «Заповіт дядечка Леле». Цей маленький шедевр, чудесно зіграний Дюлленом і Джиною Барб'єрі, відразу завоював глядача і десятки років тримався в репертуарі.

«Копо стер межу, яка відокремлює смішне від трагічного, лірику від блазнювання, високе від низького, грубо-матеріальне від духовного, – пише біограф Олена Фінкельштейн. – Він сплів докупи різні сфери життя, поставши в цьому спектаклі першокласним актором і зрілим майстром режисури. Він опанував мистецтво гармонійної ясності, тієї досконалої простоти, яка створюється кропіткою вивіреністю і узгодженістю найдрібніших переходів, поз, ритмів, настроїв і в той же час не тільки не тисне на акторів, але допомагає виявленню їх індивідуальності».

Та справжнє визнання – несподіване, загальне, міжнародне – принесла театрові «Ніч королів» (1914) за комедією Шекспіра «Дванадцята ніч». У цій витонченій виставі – а подивитися її з'їжджалися професіонали з усієї Європи – режисер ніби передбачив кінець того періоду в історії культури, який французи назвали «прекрасна епоха», і наступ похмурого XX століття. Передчуття Копо виправдалися: у 1914 році почалася війна і театр закрили.

В 1915 році, в час війни, він організував театральну школу. Потім, разом з театром, Копо виїхав на гастролі до США, але після повернення звідти, на початку 20-х років, знову повернувся до своїх педагогічних обов'язків. В 1917–1919 роках Копо ставив вистави в «Гаррік театрі» (Нью-Йорк). За два сезони було дано близько півсотні прем'єр. Грали в Нью-Йорку, у Вашингтоні, у Філадельфії. Багато чого зі створеного в Америці, наприклад, спектаклі «Витівки Скапена», «Лікар мимоволі», «Мізантроп» Мольєра, «Одруження Фігаро» Бомарше, «Карета святих дарів» Меріме, «Чарівна хащі» Лафонтена – справедливо належать до числа найбільших художніх удач Старої Голуб'ятні.

У 1920 році театр повернувся до Франції. Він відновив роботу театру «В'є коломб'є», поставивши поетичну п'єсу Шекспіра «Зимова казка». В його репертуарі з'явилися Шекспір, Ґольдоні, Ґоцці, Гоголь, Толстой, Чехов. Це були вистави режисерського театру, де режисура – це натхнення, рівне натхненню поета, особливе, вроджене обдарування... Копо вважав себе в режисурі учнем Креґа і Аппіа, але водночас і учнем Станіславського в роботі з акторами. У певному сенсі на сцені «Старої голуб'ятні» знову відродилося людське мистецтво французьких майстрів XIX століття, настільки поспішно вигнане символістами зі сцени. Але це була вже нова якість, вистава повністю підпорядковувалася режисерського задуму, і незважаючи на те, що в театрі Копо актор означав значно більше, ніж у символістів, все одно і він був підпорядкований загальному стилю вистави. У виставах Копо інтелектуальність гармонійно сполучається з емоційністю. Всі спектаклі мали строго відточену форму і глибокий режисерський задум.

Багато вистав Театру Старої Голуб'ятні отримали міжнародний резонанс. Запрошення на гастролі по Франції та за кордон стали настільки частими, що довелося створити другу трупу. В очах художньої інтелігенції Європи Копо став першим і найбільшим представником театральної культури Франції. Протягом 1922 року Стару Голуб'ятню відвідали Елеонора Дузе і К.С. Станіславський – двоє людей театру, до яких Жак ставився з великою пошаною.

Театр «Стара Голуб'ятня» був театром актора. В ньому працювали такі видатні актори як Ш. Дюллен, Л. Жуве, В.Тесьє, С.Бінг та інші. Копо сам був дуже хорошим актором. Повернувшись у Францію, він не тільки керував театром, а й відновив роботу театральної школи, яку заснував раніше. Копо дуже вразили гастролі МХТ в Парижі (1922,

1923 рр.). «Копо здавна цікавився роботою Станіславського, тепер це зацікавлення зросло. Визначаються задачі, які стоять перед театром «Стара Голуб'ятня»: «необхідно повернути театрові гідність великого мистецтва, «звільнити актора від його кривляння... привернути його до життя, до культури, до великої людської простоти»...

Копо домагався справжнього почуття в роботі з актором, розробляв способи керування цим почуттям. Він відвозив учнів у свій невеличкий маєток і там, на лоні природи, змушував їх вести дисципліноване, відлюдницьке і трудове життя. «Для початку, – писав Копо, – найважливіше було не виділяти виняткові обдарування, а зібрати колектив, навчити його, змусити жити у злагоді. Користуючись термінологією драматургії, я сказав би, що нашою метою було сформувати хор в античному сенсі цього слова».

20–30-ті роки XX ст. принесли театрові Франції значний розквіт, який пов'язаний з іменами видатних режисерів-авангардистів. Про одного з них ми вже почали розмову – це Жак Копо, а поруч з ним стоять: Фірмен Жем'є, Шарль Дюллен, Луї Жуве, Гастон Баті та Жорж Пітоєв. Вони категорично змінили зміст і форму французького театру, висунули багато ідей для подальшого розвитку театрального мистецтва не лише у Франції, а і в усій Європі.

Вони відмовилися від національної замкнутості, домоглися посилення міжнародних зв'язків, зміцнили принципи взаємозбагачення різних театральних культур.

Вони підняли дуже важливе для Франції питання децентралізації театру, до того майже повністю зосередженого в Парижі. Працюючи в часи між двома світовими війнами, вони внесли в театральне мистецтво необхідність філософського та морального усвідомлення минулих та можливих майбутніх потрясінь.

Сценічний авангардизм 20–30-х років – явище закономірне, необхідне у своєму головному потоці, воно не має нічого спільного з різним сценічним трюкацтвом. Були, звісно, і надмірності, не обійшлося і без снобів, здатних до особливих «новацій», але не вони визначали загальний напрям, загальні творчі шукання. Новатори того часу створювали не театр абсурду, а театр думки, вони стверджували не «антитеатр», що проповідував всяке відмирання дійсності, а театр напруженого пошуку сенсу у сфері моральній, соціальній і навіть політичній.

Жак Копо спрямував свій театр на розкриття внутрішнього світу

людини. Цим він відрізнявся від інших видатних режисерів Франції того часу – Фірмена Жем'є та Андре Антуана. Копо, наприклад, був байдужим до ролі музики у виставі, у нього на сцені була дуже «аскетична» декорація, він не вдавався і до особливих постановочних ефектів. Антуан і Жем'є, кожен по-своєму, дотримувалися зовсім іншої «театральної віри».

Копо розкривав морально-філософський та емоційно-психологічний смисл п'єси через актора, через послідовну увагу до сценічного спілкування, через розробку взаємостосунків та підкреслення акцентів в окремих сценах. Він дбав про розвиток конфлікту та сценічної дії.

Копо йшов до театру від літератури. Він вірив у морально-виховний вплив театральної вистави на глядача. Він так само як і Антуан вважав ворогом театру його комерціалізацію. Копо прагнув створювати поетичні, сповнені глибокого сенсу вистави, які розкривали б життя людського духу. В цьому сенсі він був близький до Станіславського.

Копо був не згідний з натуралістичним напрямом Антуана, його бентежив розмах народного ігрового театру Жем'є. Сцена «Старої голуб'ятні» не засмічувалася дріб'язковими речами і хворобливими явищами, тут застосовувалася театральна умовність, яка все частіше ставала складовою французького театру.

Копо не вважав доцільним принцип «ліберального еклектизму» у формуванні репертуару, застосованого Антуаном в певний час. Репертуар «Старої голуб'ятні» був зорієнтований на п'єси французької та світової класичної драматургії. Кращими авторами в театрі Копо були Мольєр і Шекспір. (Театр Копо відкрився комедією Мольєра «Скупий», де Шарль Дюллен зіграв одну з кращих своїх ролей).

Ставлення Копо до мистецтва актора було протилежним ставленню Антуана. Якщо Антуан, зміцнюючи становище режисера як деміурга сценічного твору, підпорядкував повністю творчість актора задумові автора і режисера, то Копо піклувався про те, щоб нове мистецтво театру формувалося новими виконавцями.

Копо був прихильником студійності. На цьому ґрунті в нього навіть виник розлад з Луї Жуве, який покинув у 1922 році «Стару голуб'ятню». Ця подія, хоч була прикрою, не зруйнувала творчої дружби двох знаменитих митців театру Франції.

В 1924 році, маючи загальне визнання, Копо несподівано приймає рішення залишити театр. Своїх акторів і репертуар він передає Жуве, а

сам без коштів, без ясних перспектив іде в сільську глухомань Бургундії з родиною та групою учнів і прихильників.

Багато писалося про причини цієї «втечі в пустелю». Сам він говорив, що зрозумів неможливість поєднати комерційну експлуатацію театру з художніми цілями. Інакше кажучи, причина його розриву з театром – розбіжність між етичним ідеалом і дійсністю... Але, звичайно, зіграли роль і стан здоров'я Копо, і важкі стосунки, що склалися в трупі, і важке фінансове становище театру. Поступово Копо впав у депресію...

У 1930-ті роки Копо повертається до теоретичної та критичної діяльності, а також ставить і грає у виставах різних театрів Парижа і Флоренції. У 1936 році він був запрошений у «Комеді Францез» як режисер. Навесні 1940 року його просять замінити захворілого директора театру, але йде війна, країна окупована, будівлю театру розгромлено. Копо подає у відставку, їде в свій маєток, де залишається до самої своєї смерті.

В останніх роботах Копо чималу роль відіграє релігія. У 1944 році він завершив містерію «Жебрак», присвячену Франциску Асизькому. У червні 1943 року, разом з Барсаком, поставив у дворі старовинної лікарні Бона середньовічний «Міракль про золотий хліб».

Найвизначнішою працею останніх років життя Копо була створена ним у роки війни невелика за обсягом книга – «Народний театр».

Помер Жак Копо 20 жовтня 1949 року, незабаром після свого сімдесятиріччя.

XV. РЕЖИСУРА ФІРМЕНА ЖЕМ'Є

Ім'я Фірмена Жєм'є (1869–1933) – знаменитого актора, видатного режисера-новатора, суспільного діяча, невтомного реформатора французького сценічного мистецтва – зафіксовано в перших рядах діячів світової театральної культури.

Його творча діяльність – ціла епоха в розвиткові театрального мистецтва XX століття.

Він був актором Вільного театру та Театру Андре Антуана (натураліста), а також брав участь у виставах Орельєна Марі Люньє-По (символіста). Він засвоїв у цих режисерів ідею оновлення французького театру.

Ф. Жем'є вже з самого початку своєї театральної діяльності проявляв гостре критичне ставлення до тогочасної дійсності; одночасно через усе своє життя намагався створити справжній художній театр для народу.

Ставши театральним діячем, Жем'є писав про себе: «Те, що я почав роботу в народних театрах, вплинуло на всю мою подальшу діяльність».

Діяльність Жем'є розгорталася у кількох напрямках. Він боровся за реформу театральної майстерності на сценах усіх театрів, якими він керував протягом тридцяти років, а це були такі театри: Жімназ, Амбіг'ю, Ренесанс (1906–1921 рр.), Одеон (1921–1930 рр.) В той же час Жем'є зумів виконати і свою основну культурну місію – він розробив принципи організації та творчої побудови народного театру.

Ще на початку своєї творчої діяльності Жем'є намагався реформувати стиль акторської гри.

Його робота була спрямована на те, щоб поєднати натуралістичну правдивість з романтичною піднесеністю. Цю піднесеність акторської гри він запозичував у кращого романтичного актора Франції Фредеріка Леметра. У той початковий період Жем'є твердить, що «грати правдиво зовсім не значить грати банально і збіднено». Він вимагав від своїх акторів, а потім і від студентів Синдикальної консерваторії, організованої в 1918 році, «деякого розмаху, деякого театрального шику, який пов'язаний з певними формами народної поезії». Він виступає також проти сухої раціоналістичної манери гри класичної школи і вважає основою мистецтво актора переживання.

Жем'є закликає акторів «вірити своєму персонажеві», «галюцинувати» і «діяти» з розрахунком на те, що «необхідні інтонації і жести виникнуть у актора самі собою».

Він вимагає також, щоб діалог персонажів відбувався у загостреній формі.

Погляди Жем'є на мистецтво актора були викладені його близьким співробітником Полем Гзелем у книжці «Театр». Книга ця свідчить про позитивний вплив на Жем'є теорії К. Станіславського.

Жем'є захоплювався мистецтвом Художнього театру, який став для нього зразком сучасності, громадянськості і правди. Така мета творчості захоплювала цього режисера і театрального діяча усе його життя.

Фірмен Жем'є (справжнє його прізвище – Тоннер) народився 21 лютого 1869 року у передмісті Парижу Обервілі, у дрібноміщанській сім'ї. З дитячих років захоплювався театром. Йому навіть удалося влаштуватися клакером у театрі Амбіг'ю, що дало йому можливість безкоштовно відвідувати вистави. Однак його швидко звільнили з цієї «посади», тому що він надто захоплювався баченим, переживав і плескав у долоні зовсім не там, де йому веліли його наймачі, а там, де йому самому дуже подобалося.

Після смерті матері, Жем'є покидає школу і влаштовується на роботу у лабораторію хіміка. Однак і тут йому не вдалося довго утриматися. Він бере участь в аматорських виставах, відвідує драматичні курси. У грудні 1887 року режисер Андре Антуан, який у березні цього ж року організував свій т. зв. «Вільний театр» прийняв його на роботу статистом. Однак його незлюбив драматург Жульєн і, в час відсутності Антуана, звільнив з роботи. Юнак тричі намагався вступити у драматичні класи Паризької консерваторії, але тричі провалився.

Нарешті 8 січня 1888 року йому вдається влаштуватися актором у театрі Бельвіль, у якому він пропрацював майже два роки. Роботою в цьому театрі він був невдоволений і тому в кінці 1889 року він звільнився, щоб пошукати більш змістовну акторську роботу. Та ще два роки працюючи в маленьких театрах, він задоволення не отримав. Однак Жем'є все ж почав розуміти, чого чекає простий глядач від сценічного мистецтва.

В 1892 році Антуан, який слідкував за розвитком таланту молодого актора, знову запросив його до Вільного театру. Тут він отримує певну естетичну школу, з насолодою грає у п'єсах сучасних авторів.

Жем'є отримує перші похвали преси. Найбільший успіх у цей час принесла йому роль старого Баумерта у виставі «Ткачі» Г. Гауптмана.

Антуан тоді, у травні 1893 року, записав у своєму щоденнику: «Жем'є, як я і сподівався, вже давно розкрився як великий актор». З того часу Антуан на довгі роки здружився з Жем'є, хоч у цій дружбі бували навіть дуже хмарні дні. Вже у 1896 році, коли Вільний театр припинив своє існування, Жем'є шукає кращої долі в інших театрах Парижа. Особливо налагоджує він добрі стосунки з керівником театру «Творчість» О. Люньє-По (колишнім актором Антуана).

Жем'є дебютував у виставі «Врятована Венеція» Т. Отвея в ролі Антоніо. В цій ролі він мав великий успіх. Потім була участь у виставі «Пелеас і Мелісандра» Метерлінка та в гротескній п'єсі А. Жарі «Король Уб'ю». Усі ці вистави ставив О. Люньє-По, лютий «опонент» Антуана. Виконання ролі Короля Уб'ю принесло Жем'є особливий успіх.

В інших театрах Жем'є доводилося грати нікчемні мелодраматичні ролі, які не давали простору для творчого зростання. Однак таке становище продовжувалося недовго. Вже 25 вересня 1897 року А. Антуан відкриває новий театр, який став називатися Театром Антуана. Він збирає вірних йому акторів. Жем'є з радістю відгукується на заклик свого вчителя. Жем'є займає в Театрі Антуана провідне місце. Він міцно засвоює принципи ансамблю, які утверджуються в роботі Антуана, він набуває творчої впевненості і вже через три роки, разом із двома іншими акторами, покидає цей театр.

Антуана сильно зачепив вихід з трупи цих акторів, він назвав їх «зрадниками», але в щоденнику під датою 27 травня 1900 року записав: «...урешті-решт, Жем'є, ставши актором першого плану, повинен був коли-небудь спробувати літати на власних крилах». Деспотичний режисер Антуан, з гіркотою оцінюючи втрату хорошого актора, все ж висловлює надію, що коли йому вдасться стати директором Одеона (другого державного театру Франції), то він передасть свій театр Фірмену Жем'є. Через шість років, коли Антуан перейшов в Одеон, так і сталося. Це було в 1906 році.

Однак Антуан не до кінця розгадав свого учня. Він належно оцінив організаційні і творчі здібності Жем'є, але він не вгадав ті грандіозні плани театральних перетворень, які вже на той час визрівали у голові Жем'є. Якщо з катастрофи, яка зруйнувала «Вільний театр», Жем'є вийшов таким же чітко спрямованим митцем, яким вже був, то Антуан став потроху поступатися модернізмові і у підборі репертуару, і в принципах

оформлення, і, головне, в методах роботи з акторами. Режисерський деспотизм Антуана став проявлятися все чіткіше і у підсумкові призводив до повної неуваги до творчості актора. Якщо Антуан беззастережно підпорядковував творчість актора задумові автора, то Жем'є вважав, що актор є самостійний творець, який має функцію не тільки виразника, а і пояснювача, тлумача ідеї автора.

Отже, ставши режисером одного з найбільш бульварних театрів – театру Жімназ, – Жем'є отримує визнання «кращого» глядача Парижа. Як він до цього ставиться, видно з його книжки, де він пише своїм учням, що «треба намагатися подобатися не ледарям і гультяям, тому що вони люблять лише банальне, фальшиве мистецтво».

Потрібно розважати і хвилювати народ. З розрахунком на народного глядача, Жем'є намагається побудувати репертуар, але тут, у театрі Жімназ, він мусив рахуватися з вимогами дирекції і каси, він змушений був задовольняти смаки саме тих «ледарів», яких так ненавидів. Їх необхідно було забавляти і розважати. І Жем'є покидає театр в тому ж таки 1900 році і переходить у театр Ренесанс, де стає директором і художнім керівником. В нього була надія, що зосередивши всю владу у своїх руках, він зможе нарешті обновити репертуар, зробити театр загальнодоступним і корисним для народу. Дещо йому таки вдалося зробити в театрі Ренесанс. Він поставив там серйозну п'єсу Еміля Фарба «Суспільна думка», гостру п'єсу Золя «Тереза Ракен», кращу п'єсу А. Бека «Парижанка», сатиричну п'єсу «Біла жінка», а також першу п'єсу трилогії російського сатирика О. Сухова-Кобиліна «Весілля Кречинського». Йому вдається знизити ціни на театральні квитки. Однак він дорого заплатив за це. Глядач, який звик сприймати театр як пустопорожню «забаву», жорстоко помстився режисерові за намагання змінити його смаки. Каса театру швидко стала порожніти і тому, пропрацювавши в театрі Ренесанс лише один сезон (1901–1902), Жем'є змушений був покинути його.

Жем'є покинув цей театр, але не відкинув своїх планів реформи французького театру. Невдачі не зламали його. Він твердо вірив у суспільне призначення театру. Він приходить до висновку, що «нема нічого більш гидкого, ніж зайняття мистецтвом задля збагачення». «Наші драматурги, – каже він Гзелеві, – мають тільки одне прагнення – заробляти гроші... Я не проти того, щоб актори чи письменники стали багатими, але це має приходити само по собі». «...В погоні за наживою більшість наших авторів культивують розпусту та порнографію... Для них існує лише один аксесуар – постіль». Все це робилося працівниками театрів

начебто для глядача, для його запитів і потреб, однак Жем'є заявляв, що «коли я грав, на мене дивилися глядачі, але, граючи на сцені, я сам був глядачем і вивчав вплив драматургічного мистецтва на народ». І він дійшов висновку, що для того, справжнього глядача, і треба працювати. В нього виникла ідея створення народного театру. Здійсненню цієї ідеї Жем'є віддав усе своє життя.

Покинувши у 1902 році театр Ренесанс, Жем'є працює актором і режисером у різних театрах Парижа. В 1903 році його запрошують до Швейцарії, щоб він організував народне свято під відкритим небом з приводу столітніх роковин входження кантону Во до Швейцарської Федерації. Це був значний досвід режисури масових вистав, який пізніше Жем'є продуктивно використав.

У 1904 році він разом з дружиною Андре Мегар гастролює цілий місяць у Петербурзі. Вони працювали у Михайлівському театрі, де в ті часи постійно грала французька трупа.

Антуан, який став нарешті одним з директорів Другого театру Франції – Одеону, запросив працювати в ньому Жем'є, однак той відмовився, мотивуючи це тим, що він не хоче зв'язувати себе службою в казенному театрі. Він погодився виступити там лише за разовою платою. Однак саме в Одеоні він створив досконалий соковитий образ Філіпа Брідо в інсценізації Фабра роману Бальзака «Життя холостяка». Там же він з успіхом грає також барона де То у п'єсі того ж Еміля Фабра – «Роззолочені животи», спрямованої проти фінансової олігархії.

У 1906 році Поль Жиністі, який разом з Антуаном керував Одеоном, був призначений на нову посаду і подав у відставку. Міністерство образотворчих мистецтв призначило директором Одеона Андре Антуана. Антуан же передав керівництво Театром Антуана Фірмену Жем'є. 21 травня 1906 року Антуан передав Театр Антуана Жем'є і записав у щоденнику, що «зустріч пройшла в дуже сердечній обстановці».

Після того, як Жем'є став керівником Театру Антуана, він враховує гіркий досвід початку своєї роботи в театрі Ренесанс і вирішує побудувати репертуар таким чином, щоб за рахунок постановок, які приносять прибуток, ставити п'єси глибокі, змістовні.

Жем'є не був антрепренером, але він відповідав за фінансове становище театру, тому до кінця відчув силу суперечностей між становищем художнього керівника і директора.

Жем'є-митець був невдоволений тим, що Жем'є-директор допускав у

театр п'єси певного ґатунку, а Жем'є-директор часто побоювався певних експериментів Жем'є-художника. Однак можна сказати, що Жем'є не шукав успіху задля самого успіху. У своїй книзі (глава «Євангеліє від Шекспіра») він прямо говорить про це: «А успіх – чого він вартий! Я не шукаю його. В кожному разі, я як актор не надаю йому жодного значення. Що ж стосується мене як директора... то я змушений боятися провалу: адже через це страждає каса». І далі додає: «А втім... плюю на це! Треба працювати задля ідеї, а не на потіху натовпу».

Цей високий громадянський принцип Жем'є пронесе через усі перепони і ускладнення, які траплялися на його довгому творчому шляху.

Жем'є керував Театром Антуана п'ятнадцять відповідальних сезонів.

У першому сезоні відразу пішла вже випробувана п'єса Е. Фабра «Суспільне життя». Потім Жем'є ставить «Анну Кареніну». Ця постановка викликала в Парижі цілу сенсацію. Дуже вдало грала сімейна пара – Жем'є і Мегар (Кареніна і Анну). Чудово були зроблені реалістичні декорації художником Бергеном, винахідливо були розроблені масові сцени. Дуже вражала і сцена самогубства Анни, там вдало були застосовані світлові та шумові ефекти. Утвердившись як режисер-постановник, Жем'є ставить в перші роки «Переможці» Фабра (де мова йшла про брудну боротьбу за міністерський портфель), «Сезар Біротто» (за О. Бальзаком) і особливо добре скроєну п'єсу Луї Беньєра «Папільон», прозваний «Справедливим Ліонцем». Там був дуже вдало написаний образ робітника-каменотеса. Це була одна з найкращих ролей Жем'є. Висока моральність людини з народу тут була протиставлена тому суспільству, у якому почуття і принципи стали предметом торгу.

У січні 1910 року Жем'є нагороджують орденом Почесного Легіону. На той час це була надзвичайна подія в царині театрального мистецтва.

У 1913 році режисер Ф. Жем'є іде на надзвичайний ризик, він ставить на французькій сцені (на якій майже не йшли драматичні твори Шекспіра) «Гамлета». Він ставить цю виставу разом з режисером О. Люньє-По та деякими акторами його театру «Творчість». У Франції була утвердилася думка, що творчість Шекспіра не гармонією з французьким національним характером і сценічним мистецтвом. Жем'є руйнує цю думку. В його виставі роль Гамлета успішно грає витончена і багата психологічними барвами артистка Франції – Сюзанна Депре, Люньє-По грає Полонія, Клавдія, Офелію та Лаерта грають актори теа-

тру «Творчість» (Ф. Глу, Ж. Фюзьє і Ж. Сойяр), а Гертруду Емілія Дюкс, яка пізніше стане видатною актрисою театру Комеді Франсез. Сталося так, що Жем'є утвердив на французькій сцені драматургію Шекспіра. Він сам блискуче грав Петруччіо в «Приборканні норовливої» та свою «коронну» роль – Шейлока у «Венеціанському купці». Жем'є належить також заслуга організації Шекспірівського товариства у Франції.

До початкового періоду праці Жем'є у Театрі Антуана відноситься і реалізація найбільш сміливого його проекту. Мова йде про організацію Національного пересувного театру. Практично це виглядало так: протягом чотирьох літніх місяців по провінціях Франції мандрувала трупа Театру Антуана, маючи розбірну сцену, портативні декорації, а також костюми, реквізит та інші атрибути сценічного дійства, і давали вистави в малих містах і селах, куди до цього часу не доходила театральна культура.

Вистави давалися іноді навіть під відкритим небом. Це було значне нововведення, яке давало й певні матеріальні прибутки та вносило культуру в маси. Жем'є вважав, що такий театр має тисячолітню традицію і тут же в нього виникає ідея створення Національного Народного театру.

За час Першої світової війни 1914–1918 рр. Жем'є розгортає роботу Шекспірівського театрального товариства, до якого входили не лише люди театру, а й дипломати та державні діячі; Жем'є залучав сюди також поетів і письменників, щоб вони робили добірні переклади драматичних творів Шекспіра. Розгортаючи діяльність Шекспірівського товариства, Жем'є мріяв про тісніші культурні зв'язки Франції з Англією, де можна було б пропагувати твори французької класики – Корнеля, Расіна, Мольєра. ... Розвиваючи цю ідею, він починає виношувати ще сміливіший проект – створення Всесвітнього театрального об'єднання (ця ідея була реалізована Жем'є в 1926 році. Вона дала поштовх у пізніші часи створити ІТІ – Міжнародний Інститут Театру).

Для підтримки Шекспірівського товариства Жем'є ставить у Театрі Антуана одну за одною три шекспірівські п'єси: в 1917 році «Венеціанського купця», у 1918 «Антонія і Клеопатру», а слідом за цією п'єсою «Приборкання норовливої». Це були кращі режисерські та акторські досягнення Ф. Жем'є.

У післявоєнні роки наступає період найбільш широкої та активної діяльності Жем'є. Він використовує величезне приміщення Зимового цирку і ставить у ньому масові видовищні вистави. Спочатку

«Едіп – цар Фів» (переробку Сен Жоржа де Буельє), де грає з великим успіхом царя Едіпа, а потім «Велику пастораль» Елема і д'Естока (1920). Остання постановка була здійснена разом з Гастоном Баті. Рух значної кількості статистів давав особливий зв'язок сцени і залу. Цією виставою Жем'є мав намір розпочати цілу серію «Вистав Старої Франції», метою яких була пропаганда фольклору різних областей країни. Однак ця ідея тільки підштовхнула Жем'є до реалізації створення Національного Народного театру (Le Theatre national populaire, TNP). Жем'є довелося докласти багато зусиль, щоб зробити цей театр державним, бо без державних субсидій втримати такий театр було неможливо. І він свого домігся.

11 листопада 1920 року масовим видовищем «Марсельєза» відкрився театр TNP. Вперше мрія багатьох культурних діячів Франції здійснилася. Це був четвертий державний національний театр Франції. Першими трьома були: Гранд-Опера, Комеді Франсез і Одеон. TNP отримав величезне приміщення – зал Трокадеро, навіть опалювання якого було великою проблемою, а ставити драматичні вистави в ньому було невигідно. Жем'є встановлює низькі ціни на квитки, а все ж таки масового відвідування глядача не може домогтися. Він наштовхується на непереборні перепони, які створювали бюрократи і фінансові ділки, йому не вистачає грошей на утримання приміщення, на виготовлення декорацій і костюмів, на оплату праці акторів. Національний Народний театр не був по справжньому підтриманий і демократичною інтелігенцією, однак його режисер і директор зумів його дотримати до кінця своїх днів, який стався у 1933 році. Однак проблема такого театру не загинула.

Після Другої світової війни він відродився як міфічний Фенікс і на його чолі став новий послідовник ідей Жем'є – режисер Жан Вілар, який приніс славу театрові TNP, керуючи ним з 1951 по 1963. Він використав сміливі і далекоглядні плани свого попередника, однак в царині театральних шукань він пішов шляхом інших режисерів – митців знаменитого «Картеля», хоч надав їхнім творчим досягненням нового несподіваного сенсу.

XVI. РЕЖИСУРА МАР'ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО

Десять років акторської праці Мар'яна Михайловича Крушельницького в театрі «Березіль» вивели його майстерність на значну висоту.

Вони довели, що цей творчий діяч здатний вирішувати неповторно надзвичайно складні мистецькі завдання. Навіть тоді, коли на вистави Леся Курбаса сипалися зловісні удари критики, ніхто не піддавав сумніву досконалість праці Крушельницького-актора у таких виставах як: «Народний Малахій», «Диктатура» чи «Маклена Граса». Видно було самостійність мислення цього актора, його невтомний пошук невідомого і наснагу практичного втілення сценічного образу. Він був дійсно провідним майстром «Березіля», його любили і визнавали колеги по роботі.

Мабуть тому, надмірно розтривожене подальшим рухом театру до творчих висот, керівництво українського наркомату освіти відважилося доручити «бразди» правління театром не тільки видатній особистості в естетичному розумінні, а й в етичному, після зняття з Леся Курбаса обов'язків мистецького керівника театру.

М. Крушельницький, не без важких роздумів, відповів на цю пропозицію словом «спробую». Він сказав так, певно, не для того, щоб зменшити ризик відповідальності за справу, але тому, що уявляв різницю між працею режисера і актора. Два роки він уперто долав цю дистанцію і лише восени 1936 року отримав переконливу перемогу, поставивши п'єсу Марка Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю».

Видатний діяч української культури Лесь Танюк, випускаючи у Москві в 1974 році, тобто у розквіті брежнєвської «епохи», дослідження про життя і творчість свого вчителя – Мар'яна Крушельницького тривожився, чи удасться йому розкрити всю складність суперечливої натури свого вчителя...

Ми тепер знаємо, що в сімдесяті роки важко було висловлювати думки, які хоч у чомусь відрізнялися від офіціозної нормативності, а саме такі думки у Леся Танюка, як вірного учня і послідовника режисера і актора М. Крушельницького, були.

Режисерська доля М. Крушельницького складалася у дуже складній ситуації – у період виникнення та утвердження т. зв. «Соціалістичного

реалізму», коли театр «Березіль» волею «партії та уряду» був позбавлений його засновника і керівника – Леся Курбаса, коли від цього театру вимагали «докорінної перебудови» його творчості.

На політичній поверхні цього процесу подібна перебудова не могла не відбуватися, але у творчих душах колишніх «березільців» не всі попередні творчі здобутки канули в Лету. Саме про щось важливе, цінне, здобуте «Березілем», у 1974 році говорити було не легше, ніж сорок років тому.

Сьогодні, ведучи свою розповідь про різні режисерські стежки, мене також бере тривога, чи зумію я подолати в певному розумінні те ставлення до М. Крушельницького – режисера перебудовного періоду та навіть і післясталінського часу, яке створилося в середовищі української митецької інтелігенції. Усі, хто жив і працював у ті часи, добре знають, як треба було обережно ступати, щоб не загубити велику справу розвитку українського театру. Застосовувалася Езопова мова, наслідування поведінки святого Себастіана, що було відображено навіть у художній літературі.

Варто звернути увагу на те, що вже будучи художнім керівником Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка М. Крушельницький не поспішав ставити нові вистави, хоч стосунки з новим прогресуючим у дусі часу драматургом О.Корнійчуком були прихильні. Режисери виховані Л. Курбасом (Б. Тягно, Л. Дубовик, В. Скляренко) сміливо проявляли свою професійну вмілість, а три вистави М. Крушельницького поставлені у 1935–36-х роках («Принц Лутоня» за В. Курочкіним, «Портрет» О. Афіногенова та «Глибока провінція» М. Свєтлова) не знайшли потрібного відгуку у глядача.

Створилася складна ситуація всередині театру, і потрібна була воля режисера, щоб подолати це становище. Мар'ян Михайлович проявив цю волю і творчу винахідливість, бо 7 вересня 1936 року у Ленінграді на фестивалі радянських театрів з'явилася нова постановка української класичної п'єси, яка дійсно мала великий успіх і у глядача, і у критики, і у партійного керівництва. У театрі Л.Курбаса час від часу йшли вистави українських класичних авторів, але сам він їх ніколи не ставив. Отже – новий керівник театру сміливо відійшов від традиції свого попередника, що украй необхідно було зробити. З іншого боку, він проявив характерну для Л. Курбаса сміливість – перетворив традиційну мелодраму М. Кропивницького про гріхи і покаяння сільського багатія-гульвіси – Микити Старостенка у соціально-драматичне сказання

про моральний подвиг простого сільського бідаря-наймита – Івана Непокритого, здатного жертвувати своїм життям заради щастя близьких йому людей. І зробив він це смислове, ідейне переакцентування ризикованим ходом – він вилучив зовсім з вистави останню дію, яка особливо мала мелодраматичне забарвлення. Він зосередив всю увагу глядача на багатогранному характері Івана – парубка веселого, жартівливого надзвичайно теплого у стосунках з людьми – на людину високої моральної проби.

Це був, напевно, також найкращий зразок акторської майстерності М. Крушельницького. Цей образ був опорою успіху М. Крушельницького-режисера.

Хто читав п'єсу М.Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» може в цьому місці запитати, а що за вчинок заподіяв Іван Непокритий, що режисер віддав йому таку шану? Іван умів радіти, коли в інших людей на його очах складається щастя... Його друг Семен подолав ряд перешкод і одружився з коханою дівчиною Одаркою. Однак щастя їхнє тривало недовго. Прийшла вимога Семенові йти в солдати. А до війська тоді брали на кільканадцять років, пропадало все молоде життя. І ось бідний сирота Іван Непокритий, люблячи свого друга, йде замість нього в солдати. Режисер робив наголос на цьому альтруїстичному вчинкові.

Цей вчинок став центральним у концепції вистави. Вистава ввійшла твердою ходою до репертуару театру ім. Т. Г. Шевченка, і навіть багато років пізніше М. Крушельницький повторив її в Київському театрі ім. І. Франка.

Однак те, що вразило так глядачів фестивалю, не зовсім влаштувало деяких українських критиків. Вчинок режисера став певним викликом. Адже п'єса М. Кропивницького мала назву, яка відповідала її сюжетові, а тепер, без другої половини назви п'єси, загубився головний герой, отже твір М. Кропивницького втрачав свій попередній зміст, хоч ставав актуальним, відповідним до тенденцій часу. Виникла дискусійна проблема стосунків режисера й автора, яка в наш час ще також не знайшла належного вирішення.

Межі втручання режисерів у авторський текст дуже амбітні, хиткі, особливо це стосується поводження з класичними авторами, які вже аж ніяк не можуть себе захистити. Лесь Танюк у вище згаданій книзі стає на бік М. Крушельницького, відзначаючи його творчу сміливість і принциповість.

З вистави «Дай серцю волю, заведе в неволю» і починається особливий режисерський театр Мар'яна Крушельницького.

Дослідник творчості свого вчителя також досить відважно узагальнює підвалини його діяльності, які він називає «трьома китами режисерської майстерності», це:

— історизм мислення;

— пристрасна громадянська ідея;

— зорова форма її вираження.

Такі твердження Л. Танюка мають значну вагу, тому що він «зростав» під впливом М. Крушельницького вже після 1958 року і його повідомлення більш переконливі, ніж інші офіціозні друковані джерела. Наприклад, у другому томі підручника «Український драматичний театр», який був виданий у 1959 році (!), повно ортодоксальних, політично спрямованих тверджень. Все, що було до перебудови роботи Харківського театру, піддається осудженню, а те що було «після того» – було чудово; партія повела М. Крушельницького вірним шляхом, він «усвідомив», зайняв вірну «патріотичну платформу», яка вивела театр із кризи й показала справжні творчі можливості шевченківців.

Перебудова роботи колишнього «Березіля» насправді була складнішою. Деякі актори навіть покинули театр. З репертуару були виключені такі вистави як «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» М. Куліша, навіть «Диктатура» І. Микитенка, хоч ці п'єси добре сприймалися глядачем. Та й сам М. Крушельницький позбавився досконало зроблених ролей(цього загально не заперечувалося). Мар'ян Михайлович зрештою отримав нові хороші ролі – боцмана Бухти (у «Загибелі ескадри») та лікаря Бублика (у «Платоні Кречеті» О. Корнійчука). Однак, поставлені ним п'єси – «Портрет» О. Афіногенова та «Глибока провінція» М. Свєтлова не мали успіху у глядача. Справжня творча перемога театру прийшла лише у вересні 1936 року на Міжнародному фестивалі радянських театрів. Є й інші свідчення про роботу театру в той час.

Режисер театру ім. Т. Шевченка Л. Дубовик згадує про цей період так: «Перебудова нашого творчого колективу почалася з повернення на нашу сцену глибокої життєвої правди. Ми звернули наші погляди до невтомних шукань К. Станіславським найбільш досконалих засобів відображення життєвої правди на сцені для передачі живих думок і почуттів сучасної людини. ... Багато чого ми почерпнули в цій галузі зі скарбів МХАТ, причому почерпнули не як «маленьку правду», а як «велике в малому», як розкриття громадянського значення життєвих

явищ за правдивим розкриттям життя образу дійової особи». (Можна тут пригадати, що і курбасівське акторське перетворення вимагало перебудови факту життя у вагомий факт мистецького узагальнення, мистецької концентрації явища.)

Л. Дубовик далі пише так: «З цим тісно пов'язане питання засвоєння нами з спадщини МХАТ принципу самостійності природи театрального мистецтва, яке, на думку К.Станіславського, «дозволяє вам підходити до ролі від... життя, а не від авторських ремарок, не від умовностей, що в'їлися, і штампів. Це дозволить вам бути самостійними у ваших поглядах на образ. Коли ж ви будете керуватися лише вказівками книжки, то не виконаєте потрібного завдання, бо сліпо цілком підкоритесь авторові, понадієтесь на нього й будете формально повторювати слова його тексту, перекривлювати його образи, його чужі вам дії, замість того, щоб творити свій образ, аналогічний з образом автора». («Театр», № 8, 1949, с. 9).

Режисура Харківського театру ім. Т. Шевченка в часи т.зв. «перебудови» намагалася зберегти цей принцип.

Зрештою, такого підходу до творчості дотримувався і О. Таїров. Згадаймо його визнання в театральному мистецтві «двох реальностей» – «малої» і «великої», тобто реальності створеної драматургом, автором п'єси і широку об'єктивну дійсність, яку повинен брати до уваги режисер-постановник п'єси. Лесь Дубовик у вище згаданій статті пише, що про це ж говорив і В. Немирович-Данченко: «...театр повинен бути вільним, тобто в нього повинно бути вільне ставлення до драматичного твору, не перевантажене традиційністю театрального мистецтва»... і далі: «Мені потрібен глибокий аналіз закладеного в «Лихові через розум» побуту, мені потрібні фарби цього побуту, але я розглядаю цей побут сьогоднішніми очима, а не очима того глядача, що для нього театр був хорошою розвагою або мистецтвом для мистецтва... ...і не може бути, щоб це не сприймалося на моєму сприйманні (відчутті) тексту О. Грибоєдова».

Режисура Мар'яна Крушельницького в своєму глибокому сенсі завжди дотримувалася перетворення факту життя у факт мистецтва. Він зумів опоетизувати просту маленьку людину. Його вистави були складні: піднесені і прості, філософські, узагальнені і багатогранні у своєму конкретному мистецькому опрацюванні. Його називали режисером-поетом і режисером-філософом. Його добре знали театрали не тільки в Україні, а й за її межами. Варто послухати, що говорив про

М. Крушельницького головний режисер Московського Малого театру Борис Іванович Равенських.

Відповідаючи на запитання «що вражало в Мар'яні Крушельницькому?», Равенських висловлювався так: «...Передусім самобутність та сучасність. Навіть такі, здавалося б далекі від нашого часу проблеми підняті в «Ярославі Мудрому», «Богдані Хмельницькому» чи «Навіки разом», режисер умів наповнювати гострим відчуттям сучасності, примушувати хвилюватися, переосмислювати звичне.

Як художник М. Крушельницький був глибоко гуманістичним, демократичним, він безмежно любив свій народ, його історію, побут, звичаї та народну творчість у всіх її виявах.

В цьому була мудрість митця, не начотницька, не позичена з книжок, а істинна, природна... у своєму таланті він був глибоко природним і все давалось йому напрочуд просто і легко.

Увібравши в себе все краще, що було в українському театрі до нього, М. Крушельницький пішов далеко вперед за межі загальноприйнятих уявлень про мистецтво. Я хочу говорити про Мар'яна Крушельницького філософа, про Крушельницького поета. Я хочу говорити про М. Крушельницького режисера, який поєднує у собі талант яскравого постановника з умінням надзвичайно тонко, з психологічного боку, працювати з актором.

... Сьогодні стало модним жонглювати словами «інтелектуальний режисер». Дехто взяв собі їх на озброєння, щоб приховати власну безпорадність і невміння емоційно впливати на глядача. Вилучивши з тексту саму його суть: театральність, пристрасність, щирість, задушевність, чари прекрасного в людині, подібні режисери-нігілісти замінили спілкування з глядачем порожнім фразерством, теревенями про розумні речі...

Для мене ж М. Крушельницький взірець справді інтелігентного актора й режисера, в якому висока напруга емоції поєднується з режисерським темпераментом аналітика, вченого, дослідника».

Бажаючи відтворити вірний образ творчої діяльності та громадянського і етичного обміну видатного режисера і актора, ми вдаємося не лише до загальних фактів його життя та творчості, але й до спогадів тих людей, які близько контактували з ним у співпраці та співжитті.

У цій розповіді вважаємо за доцільне використати друковані матеріали режисера, який працював під керівництвом Мар'яна Михайловича – Романа Черкашина, найближчого друга жит-

тя режисера – Євгенію Петрову та обдарованого учня педагога М. Крушельницького – Леся Танюка.

«Я вперше побачив його – молодого актора, але вже справжнього майстра сценічного мистецтва – у 1925 році на сцені театру «Березіль». Сценічні образи М. Крушельницького підкоряли яскравістю. Здавалося, що він ніби створений природою для сміливої ексцентрики.

Восени 1928 року мене було зараховано до акторського складу «Березіля» у Харкові. Відтоді я міг спостерігати творчість М. Крушельницького вже на самій сцені або з-за куліс, міг стежити за ним і під час вистав, і на репетиціях. Вже тоді мене вразила разюча несхожість між яскравою театральністю, темпераментною емоційністю, дотепністю сценічних образів М. Крушельницького-актора і його людською вдачею в житті... Цей березільський актор тримався так стримано і просто, поводився з усіма так коректно, що ставало очевидним – перед нами людина високої культури, душевно глибока з надзвичайно серйозною і відповідальною життєвою програмою.

...Мабуть у всьому багатогранному творчому житті М. Крушельницького не було такого відповідального етапу, як праця над п'єсою «Дай серцю волю, заведе в неволю»...

Зрілий на той час (1936 рік) мистецький талант М. Крушельницького заблищав у цій виставі новими фарбами. Саме в той час ім'я М. Крушельницького – режисера міцно ввійшло до «великої режисури», а образ бідного наймита Івана Непокритого, який став центральним у п'єсі завдяки її режисерській сценічній інтерпретації як народної драми з гострим соціальним конфліктом, а не як традиційної любовної мелодрами – став для М. Крушельницького – актора тим, чим пізніше став образ Миколи Задорожного з драми «Украдене щастя» для А. Бучми.

Спільна режисерська праця над багатьма виставами Харківського театру ім. Т. Шевченка щільно зблизили мене з Мар'яном Михайловичем. Готуючись до репетицій, він майже нічого не записував, не складав довгих експлікацій та режисерських письмових розробок, не креслив на папері мізансцен. Усе потрібне для майбутньої вистави трималося у нього в пам'яті.

Цілісний образ вистави та всі образи персонажів він схоплював якось інтуїтивно. Перше найсвіжіше враження, безпосереднє емоційне сприймання п'єси майже ніколи не підводило його.

А проте склад його розуму був помітно аналітичний. Він любив і цінував лаконічність точних формувань, домагаючись чіткості у визна-

ченні головних принципів постановочного задуму. Тільки такі короткі визначення він занотовував на папері гострим акуратним почерком. Критична перевірка інтуїтивно відчутого, схопленого відразу цілісного образу, створювала той синтез, що дозволяв Крушельницькому надзвичайно впевнено і на високому професійному рівні творчо працювати.

Мар'ян Михайлович був переконаний, що сучасний актор та режисер не може не бути передусім митцем-мислителем. До кожної чергової репетиції Мар'ян Михайлович готувався надзвичайно ретельно. Ззовні здавалося, що він як режисер під час репетицій працює переважно імпровізаційно. Насправді було не так. Усе було ним заздалегідь продумано, внутрішньо визначено, сформульовано і зафіксовано в свідомості і пам'яті. Знайдені на репетиції деталі допомагали виявленню цілісного образу.

Працюючи з актором Мар'ян Михайлович багато не розмовляв, довгих балачок про п'єсу та її образи не вів.

Його творчим кредо був чіткий режисерський принцип: поставити дійові особи в такі обставини такі мізансцени та пластичні ракурси, надати кожному дійовому епізодові такий темпоритм та загальний малюнок, який сам по собі збуджував би емоційну природу акторів, розкривав образну тему.

Мар'ян Михайлович не визнавав у театрі пасивної ілюстрації сюжету п'єси і поверхового копіювання життя. – Сценічна майстерність, – говорив він, – починається поверхом вище – з образного розкриття в сюжетних колізіях дійової теми. Ще вищий поверх – реалізація в образах ідейного задуму п'єси та вистави.

Працюючи з М. Крушельницьким над режисерською розробкою майбутніх вистав як його асистент або співрежисер, я обов'язково зустрічався з ним перед кожною репетицією нової сцени.

Просторова уява і пам'ять були розвинені у М. Крушельницького винятково. Нічого не записуючи і не креслячи на папері, він пам'ятав розташування і динамічний рух по складних сценічних магістралях десятків індивідуалізованих персонажів, учасників яскравих масових сцен. Найменше порушення загальної пластичної та музичної гармонії в масових сценах він помічав так, як помічає і не пропускає талановитий диригент будь якого відхилення від партитури навіть при одночасному звучанні десятків інструментів.

Любов М. Крушельницького до виразної сценічної форми, сповне-

ної внутрішньої змістовності, сягає часів «Березіля» – режисерської та акторської школи Л. Курбаса.

На все життя зберіг Мар'ян Михайлович прагнення сполучати глибокий філософський зміст сценічних образів з яскравою театральною, часом гострою умовною сценічною формою.

Його винахідливість у виборі й створенні засобів образної виразності була невичерпною.

Всі свої сили, фізичні й душевні, М. Крушельницький віддавав театрові без останку. Ніяких позатеатральних пристрастей чи захоплень у нього не було. Жив він удвох з дружиною Євгенією Олексіївною Петровою скромно і просто.

Принцип колегіальності і колективізму був покладений ним в основу діяльності театру. Без глибокого взаєморозуміння з провідною частиною театру, без найактивніших учасників у творчому процесі найближчих однодумців – Л. Дубовика та Б. Норда, акторів І. Мар'яненка, Д. Антоновича, О. Сердюка Ф. Радчука, В. Чистякової, С. Федорцевої, Є. Петрової – чи піднісся б до такого великого масштабу режисерський талант М. Крушельницького?».

Мар'ян Михайлович як режисер завжди тяжів до п'єс складних, масштабних, романтичних і філософських. Він любив ставити українську, російську та зарубіжну класику, проблемні п'єси сучасних українських авторів. Тільки в театрі ім. Т. Шевченка він поставив біля 25-ти п'єс, в Києві поставив 8 вистав у театрі ім. І. Франка, одну в опері та дві вистави в оперній студії. Охопити всю постановочну роботу М. Крушельницького в одній статті неможливо, тому ми обмежимося лише трьома виставами, про які розповідають сучасники і близькі до режисера люди.

Артистка Харківського театру ім. Т. Шевченка Євгенія Петрова веде хвилюючу розповідь про постановку «Грози» О. Островського, у якій вона грала роль Варвари. «...Відбувається перше читання п'єси. Читає режисер. Він намагається читати «нейтрально», але як актор від голови до ніг, він не може стримати свого ставлення до подій і персонажів. І вже задовго до виходу на площадку, актори починають проникати в суть характерів... Він міг би легко зіграти кожну роль, проілюструвати її, але цього ніколи не робив, бо багато довіряв акторові, заохочував до розкриття власних сценічних можливостей.

У «Грозі» (художник Д. Власюк) майже всю сценічну площадку вшир і вверх займала круча над Волгою. Це місце набирало значення висо-

кої платформи в буквальному значенні, коли з'являвся на ній місцевий філософ-самоук Кулібін чи виходила Катерина. Під час повороту кола, з другого боку кручі обгородженого парканом з грубезного кілля, виникало купецьке дворище – «фортеця» свавільного дикунства Кабанових. Від цього частоколу круто вниз до яру видно було схил, увесь яскраво зелений та усіяний дрібненькими квіточками, ніби велетенська подушка з яскравого ситцю...

Протиснувшись у своїх пишних спідницях крізь хвіртку, Варвара збігає – скочується по горі – вниз до Кудряша. Її накрохмалені спідниці надіймаються і закривають майже всю колоду, на яку з розгону сідає Варвара. В такій позі вона сидить з виглядом королівни. Мовляв, нема чого поспішати, час наш – любов і підождати може.

Нетерплячий Кудряш вмощується на самісінький край парашутівспідниць і поступово все ближче і ближче підсувається до Варвари. Під загальний регіт залу сцена йде легко, ніби сама собою. Варвара й оком не моргне – така вона стримана й холодна... тільки ніжкою у тугому чобітку туди-сюди поводить...

...А ось інша картина – побачення Катерини з Борисом. Вона теж відбувається в яру під горою, майже на тому місці, де була Варвара з Кудряшом. Але якої поезії набирала ця сцена, якоюсь урочисто-тривожною, душевною вона була. Нічне освітлення до невпізнання змінювало сценічну площадку. Зникала яскрава з квіточками зелень гори. Вона ставала оксамитово темною. Місячне сяйво висвітлювало бані церков, що виднілися здалеку. Десь з-за Волги долинала мелодійна гра на гармонії – широка тужлива пісня. На кручі у світлій хустині стояла Катерина, вслухалася у наспів, що тривожив її душу: ...йти чи не йти на побачення з Борисом.

А музика все наростала й наростала. ... Сцена Катерини (а її прекрасно грала Валентина Чистякова) завжди завершувалася бурею оплесків. Навіть актори, учасники спектаклю, щоразу збиралися за кулісами. Всі компоненти театру: простір, світло, музика – творили виразну мізансцену. Все допомагало акторові створювати образ».

Значний успіх вистави «Гроза» зміцнив авторитет М. Крушельницького як постановника і він ще більш енергійно почав розгортати свої творчі шукання.

Перед відпусткою у 1939 році О. Корнійчук завершив роботу над п'єсою «Богдан Хмельницький» і М. Крушельницький так захопився нею, що зібрав матеріал до постановки і поїхав з ним на курорт у

Кисловодськ, щоб підготуватись до зустрічі з акторами вже з самого початку нового сезону. Разом з ним поїхав і Роман Черкашин, який працював тоді асистентом режисера.

М. Крушельницький дуже сумлінно ставився до постановки історичних п'єс, прискіпливо вивчав епоху, соціальні і національні рухи народів. Він залюбки вдавався до французької літератури, ставив О. Бальзака («Євгенія Гранде») та В. Гюго («Марія Тюдор»).

При постановці нових вистав, він особливо уважно ставився до дружини Л. Курбаса В. Чистякової, до тих двох акторів, які 5 жовтня 1933 року, коли колегія Народного Комісаріату освіти знімала Леся Курбаса з роботи, намагалися захистити його.

Потрібно було мати мужність для цього, тому що режисерську діяльність Мар'ян Михайлович почав розгортати в ті роки, коли почалися сталінські репресії, коли в мистецтві запанував новий напрямок так званий «соціалістичний реалізм».

В роки війни М. Крушельницький поставив у надзвичайно складних обставинах три вагомі драматичні твори – «Російські люди» К. Симонова, «Навала» Л. Леонова і «Фронт» О. Корнійчука.

У 1946 році на сцені шевченківців з'явився «Ярослав Мудрий» І. Кочерги. В. Русанов пише, що ще в 1944 році прочитавши цю п'єсу М. Крушельницький захопився нею і запропонував художній раді театру включити її до репертуару. Постановка ця була визнана значним досягненням українського театру і нагороджена Держаною премією.

У книзі В. Русанова сказано: «Романтична драма І. Кочерги імпонувала режисерові філософською складністю, об'ємними образами, трагедійно напруженими ситуаціями. Вона відповідала постановочному стилеві шевченківців і винятково вдало розподілялася в акторському виконанні: Ярослав – І. Мар'яненко, Микита – О. Сердюк, Індігерда – С. Федорцева, Свічкогас – Є. Бондаренко та інші. П'єса давала широкі можливості для постановки масових сцен.

Однак цей драматичний матеріал вимагав нелегкої, багатогранної підготовки режисера-постановника. Виникали питання: «... як, якими засобами показати на сцені сиву давнину – Київську Русь, – яка вона була та далека доба дев'ять століть тому? Яким він був, великий київський князь Ярослав, якого історія назвала Мудрим?

А які були в наших далеких предків звичаї, обряди, побут, культура, музика? Перед М. Крушельницьким постала чи не найскладніша за всю

його режисерську практику проблема: яким чином «підняти» цей твір, цю велетенську «брилу» за її художньою масштабністю?

І він почав досліджувати далеку минувшину. В його записнику з'явилися нотатки з праць істориків про давню Русь... довелося заглибитися в художню літературу, поїхати майже на місяць у Київ, побувати в головному храмі Київської Русі – Софійському соборі, в Києво-Печерській Лаврі, в місцях, пов'язаних із стародавнім «городом Ярослава», замалювати й занотувати дещо з музичних експонатів. А ще не один раз зустрітися й порадитися з автором п'єси, продумати оформлення спектаклю з художниками-сценографами – Б. Косаревим і В. Греченком, зустрітися з композитором К. Данькевичем, який взявся написати музику. І тільки після цієї довгої «розвідки» можна буде взятися за режисерську працю над виставою «Ярослав Мудрий» І. Кочерги».

Про роботу режисера М. Крушельницького з актором добре відгукнувся народний артист України Ярослав Геляс. Він у молодості працював під керівництвом Мар'яна Михайловича, а в книжці споминів про нього, він свідчить, що «жодного разу М. Крушельницький не дозволяв собі починати роботу над виставою, доки в його голові не визріє, не визначиться чітко й остаточно її поетичний образ. Цей образ приходив у його творчу уяву з глибини змісту, з підтексту й із загальної художньої проблеми твору.

Є чимало режисерів, особливо молодих, які дозволяють собі розкіш – нав'язувати виставі образне бачення, яке зовсім не випливає з драматичного твору, а взято ззовні. Мар'ян Михайлович ніколи цього не робив...».

Багато дослідників, які бачили виставу «Ярослав Мудрий» у сорокові роки, підкреслюють волю Ярослава – І. Мар'яненка, його руку, здатну тримати меч і захищати Русь від жорстоких ворогів. Напевно подібне сприймання було спричинене недавніми воєнними подіями, я бачив цю виставу дещо пізніше і я не можу погодитися, що «воля і сильна рука з мечем» – домінантні риси князя Ярослава! Народ не назвав би свого володаря «Мудрим» за такі якості. Діяльність Ярослава відзначалася піднесенням духовності, справедливості, мирними стосунками з європейськими державами і це глядачами сприймалося у виставі перш за все. Непохитно стояв Ярослав у захисті руської державності, єдності руських земель, це проявлено у п'єсі й виставі не лише в організації боротьби з хижацькими нападами степовиків, а й у зіткненні з новгородцем Коснятином (це особливо передавалося через колізії стосун-

ків з Микитою), у драматичній необхідності видавати коханих доньок за європейських принців, у будівлі Софії Київської, створення першої збірки законів – «Руської правди», поширення писаного книжного матеріалу... Однак, коли у другому томі підручника «Український драматичний театр» на сторінці 503 зазначалося, що: «Ярослав – у виконанні І. Мар'яненка – натура могутня, вольова», що «...він великий і мудрий у боротьбі проти підступних ворогів»... що він «...більше здатний носити меч, ніж хреститись...» – створюється враження, що про якийсь інший час та про іншу історичну особу йшлося у цьому творі І. Кочерги.

Не випадково, мабуть, на гастролях у Москві в 1970 р., після перегляду іншої вистави за п'єсою «Ярослав Мудрий», режисера вистави спитав один критик: «Ви що, прихильник тоталітаризму?».

Дивлячись виставу «Ярослав Мудрий» поставлену Мар'яном Крушельницьким, я подібних алюзій не відчував.

Третьою виставою, про яку також хотілося дати більш точну інформацію стала постановка М. Крушельницьким п'єси О. Штейна «Персональна справа» вже у київському театрі ім. І. Франка, де на думку влади з 1952 року повинен був працювати цей талановитий режисер.

Цей період діяльності М. Крушельницького детально висвітлює його учень і послідовник – Лесь Танюк: «П'єса О. Штейна зображувала ті негативні явища життя, що були пов'язані з брехнею, кар'єризмом і обивательським пристосуванством.

Головного героя п'єси – Хлєбнікова – несправедливо зняли з роботи і виключили з партії. Спритний негідник Полудін, начальник управління кадрами, використовує для дискримінації Хлєбнікова не лише службове становище, а й демагогічні заклики до колективної пильності і зміцнення встановленої законності.

Успіх вистави був створений не лише чітким лаконічним розгортанням наскрізної дії, а й перш за все трактуванням негативного образу Полудіна, роль якого виконував Мар'ян Михайлович. Для підтримки своєї думки, Танюк цитує фрагмент рецензії на виставу Є. Полянової: «... треба сказати, що до зустрічі з Полудіним – Крушельницьким, я сприймала цей образ по іншому. На мою думку, він зображений автором як «таємний негідник», досконало замаскований під особу віддану народові, в устах якої усі формулювання, усі цитати звучать переконливо і щиро. Напевно так само сприймають і грають цю роль і інші актори. У всякому разі в багатьох рецензіях на цю виставу в обласних і краєвих газетах говориться про те, що виконавці ролі Полудіна звернули осо-

бливу увагу на його здатність спритно носити маску «особливо пильної людини», що «невдачі у сценічному втіленні образу Полудіна... пояснюються головним чином своєрідною «поквапливістю» виконавців, які прагнуть, всупереч життєвій правді та логіці розвитку образу, відразу відкрити справжнє обличчя свого героя...

А тут Крушельницькій з такою сатиричною силою, з такою віртуозною майстерністю грає свого Полудіна, якого він розкриває першою ж реплікою, що насилу долаєш «уявлення» про Юдушку Головльова і образи Ф. М. Достоєвського, так сприймається образ Полудіна через М. Крушельницького.

Цей актор відкрив для мене зовсім іншого Полудіна. Він переконав мене, що його можна представити не тільки як замаскованого мерзотника, а й як святкуючого перемогу негідника, який заброньований своїм службовим становищем, своєю посадою, своїм кабінетом. І такі Полудіни, на жаль, трапляються у житті. Ми бачимо їхню людську, вірніше – нелюдську сутність, однак доказів справжньої природи їхніх вчинків у нас нема, ми відчуваємо лицемірство цієї особи, але подолати його у словесній суперечці не можемо.

І у цьому випадкові актор, який пішов по важкій і суперечливій дорозі, виявився переможцем тому, що так гостро, сміливо і талановито підійшов до вирішення задачі, що іншим ми вже не можемо собі уявити начальника відділу кадрів одного головного управління Сергія Романовича Полудіна».

Вистава ця викликала в Києві великі суперечки. Її обговорювали в інститутах на заводах; вона будила нові думки.

Мар'ян Крушельницький був не лише видатним режисером та мистецьким діячем, в українській культурі він відзначився і як дбайливий педагог. Спілкування з молоддю завжди захоплювало його, він мріяв про створення молодого українського театру, про нові шукання в театральному мистецтві, наполегливо допомагав молодим режисерам і акторам реалізувати свої творчі накреслення. В Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого він 10 років (з 1953 по 1963 рр.) викладав режисуру та майстерність актора.

На жаль, талановитий майстер сцени не залишив певних теоретичних робіт, однак у конспектах учнів збереглися його думки, поради, плани. Під рукою у мене записи лекцій, які зробив відомий потім кінорежисер Володимир Денисенко та спогади про педагогічну діяльність Крушельницького Леся Танюка у книзі, виданій у Москві в

1969 році. У повідомленні В. Денисенка 6 розділів, набраних петитом у книзі спогадів про Мар'яна Михайловича, випущених видавництвом «Мистецтво» у 1969 році.

Дослідження Л. Танюка більш рідкісне, тому варто зупинитися на деяких фрагментах цієї праці. Розповідь про педагогіку М. Крушельницького розпочинається у книзі Танюка на 197 сторінці так: «Не претендуючи на вичерпну інформацію, я хочу коротко спинитися на змісті його лекцій, які він прочитав у Київському театральному інституті.

...М. Крушельницький наполягав на тому, щоб на режисерський факультет приймали людей перш за все з університетською освітою. Він вимагав ставлення режисера до театру не лише як до мистецтва, але як і до науки.

Сцена – не тільки риштування для проголошення ідей, а й лабораторія для суспільних відносин.

М. Крушельницький вважав, що режисер повинен мати глибоку філософську ерудицію. В 60-ті роки сам прискіпливо ознайомлювався з екзистенціалістами, особливо з Ж. П. Сартром.

Багато міркував над проблемою взаємозв'язку між національним та інтернаціональним, називав цю проблему проблемою століття.

...Він твердив, що глядач повинен брати участь в інтелектуальній співтворчості з акторами. Визнаючи за драматургією ідейну перевагу в театрі, М. Крушельницький не мирився з таким становищем, при якому театр ставав «допоміжним господарством» для драматургії.

Задум режисера не первинна творчість, однак при тому самостійна, бо режисер не перестає бути творцем, через те, що він інтерпретує п'єсу.

В роботі над п'єсою М. Крушельницькому було важливо визначити особливості фактури матеріалу, стилістику. Однак, ще більш точним визначенням для М. Крушельницького було формування теми п'єси, її дійової логіки, її головної суперечності, її боротьби. В системі «Березіля» усі персонажі п'єси були заклопотані єдиною задачею – перебудови один одного, тобто активного втручання у долю партнера... Звідси випливало, що у процесі аналізу п'єси необхідно було якомога швидше визначити протистояння персонажів. Кожний епізод був для М. Крушельницького поєдинком. Не визначивши за що кожний з партнерів воює, якою зброєю сподівається перемогти, не можна було приступати до репетиції.

М. Крушельницький радив пам'ятати, що чим краще написана п'єса, тим вона більш складна для аналізу. У примітивній п'єсі легше розрізнити її складові елементи. Справжній художній твір піддається розрізненню на елементи лише умовно. Аналіз п'єси – шлях до зміцнення її єдності. І якщо на першому етапі роботи над п'єсою режисер перетворює цілісність твору у суму окремих якостей – то на другому етапі – етапі мистецького синтезу – він створює з цих окремих якостей, збагачених аналізом, гармонійну цілісність.

У викладацькій практиці М. Крушельницького особливу увагу надавалося принципові просторового мислення режисера.

Майстер розробив цілу серію вправ для режисерського тренажу. За допомогою етюдів ми вивчали композицію меблів, планування вікон та дверей, використання ширм, кубів, сходів... Особливо підкреслював він значення сценічного фокуса (акценту) і в кожному конкретному випадкові домагався, щоб ми знаходили спосіб спонукання глядача слідкувати за тим, що для нас найважливіше.

М. Крушельницький не любив незафіксованих мізансцен, не приймав вистав, у яких актори влаштовували на сцені такий собі бульварчик: «Головне – «життя людського духу», а не мізансцена – куди хочу, туди й піду». Імпровізація, яка ставала суттю вистави, дратувала його. Він іронізував поведінку тих, хто говорив, ніби в житті нема жодних композицій, а тому не варто сценічним життям поганити концентрацію природних барв.

Мар'ян Михайлович заперечуючи такі міркування, твердив що у житті все існує тільки скомпоновано, що підвладне одній великій композиції, режисером якої виступає сама природа. А тому мистецтва, як і самого життя без композиції не існує. Однак азбукою театру, а не остаточною його метою, М. Крушельницький вважав правдоподібність сценічного образу. Тільки знання азбуки потрібне для того, щоб навчитися з букв складати слова, а зі слів – речення; так само з правдоподібності треба вміти викласти мозаїку образу – тільки комбінація таких мозаїк може створити велику правду мистецтва.

М. Крушельницький не визнавав так званої «підсвідомої режисури», що керується принципом «давай працювати, а там побачимо, що з цього вийде». Основою його режисерської методики було виховання вміння втілювати сценічний задум.

Цей задум необхідно спочатку обґрунтувати, попередньо знайти

йому понятійну форму, коло асоціацій, показу розповіді... а потім чітко і без втрат втілити.

І саме тут, у процесі втілення, повинен відбутися той пошук шляхів конкретизації попереднього загального задуму, в якому візьмуть участь спрямовані режисером актори, художники, музиканти, – пошук обов'язково має завершитися мистецькою цілісністю вистави».

Для цього необхідний театр єдиної творчої волі. Лесь Танюк у своїй книзі давніх сімдесятих років говорить також, що режисер М. Крушельницький ненавидів театральний монументалізм. Монументальний стиль, механічно перенесений з архітектури в театральне мистецтво, вступає в конфлікт з вимогою прискіпливого дослідження людської психології. Монументалізм в театрі демонструє глядачеві результат боротьби, а не саму боротьбу.

Напевне вірною також буде думка дослідника, що бажання режисера М. Крушельницького іти в процесі роботи від одиничного до загального, пов'язано з його акторською діяльністю. М. Крушельницького цікавить перш за все одна, окремо взята людина; через заглиблення в сутність цієї людини він іде до охоплювання явища, через охоплювання явища – до оцінки часу, епохи, світового становища в цілому.

Це хід із середини, хід через власне «я», в «я» проявляється специфіка театру М.Крушельницького».

М. Крушельницького в театрі турбувала диктатура актора, а не режисера.

Позитивних відгуків про творчість Мар'яна Крушельницького багато. Додамо до загальної характеристики його як режисера ще й спомин Галини Яблонської, яка в молоді роки грала відповідальну роль у виставі «Персональна справа» в Київському академічному театрі ім. І. Франка: «Мар'яна Михайловича надто важко порівнювати з іншими, як важко сказати про нього те, де в театрі він був ціннішим: у трактовці п'єси, у просторовому вирішенні вистави, в умінні збуджувати в акторі приплив творчої енергії чи ще в чомусь іншому. Знаю тільки, що кожен хто працював з М. Крушельницьким, не міг лишатися у рамках звичних, старих прийомів, репетирувати стихійно або покладатися на «багату інтуїцію».

Будучи сам чудовим актором, Мар'ян Михайлович ніколи не визнавав недостатності наснаги чи творчого настрою в актора під час репетиції. По різному боровся він зі спробами деяких акторів репе-

тирувати «з півкроку», із «проходками» замість всієї віддачі... але ... ніколи не ображав людської гідності актора, не у принижував його необачним грубим словом. Шанобливість у взаєминах з актором ніколи не зникала.

Я не можу також пригадати випадку, коли б режисер «затер» цікаву пропозицію будь кого з акторів.

Уже з першого читання п'єси ми відчували не тільки добру обізнаність режисера, а й переконаність про необхідність для театру саме цієї п'єси, саме з таким вирішенням теми.

З усіх можливих вирішень п'єси у М. Крушельницького було завжди єдине, якому підкорювалося все – від художнього оформлення сцени, музичного звучання майбутнього спектаклю аж до дрібної деталі в костюмі чи гримі актора».

М. Крушельницький був зразковою людиною і талановитим винахідливім режисером.

Постановки М. М. Крушельницького в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка:

1935 – «Портрет» О. Афіногенова. Художник В. Меллер.

1936 – Глибока провінція» М. Светлова. Художник В. Меллер.

«Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького. Художник В. Греченко.

1937 – «Правда» О. Корнійчука. Художник В. Меллер.

1938 – «Гроза» О.Островського. Художник Д. Власюк.

1939 – «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука. Художник В. Меллер.

1940 – «Прості серця» К. Паустовського. Художник В. Меллер.

«Євгенія Гранде» за О. Бальзаком. Художник В. Гречанко.

«В степах України» О. Корнійчука. Художник В. Меллер.

1941 – «Марія Тюдор» В. Гюго. Художник В. Вінник.

1942 – «Російські люди» К. Симонова. Художник В. Меллер.

«Надіра» Я.Момотханова і С.Касимова. Художник В. Меллер.

1944 – «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» О. Корнійчука. Художники В. Греченко і В. Меллер.

1946 – «Приїздіть у Дзвонкове» О. Корнійчука. Художник В. Греченко.

«Ярослав Мудрий» І. Кочерги. Художники В. Греченко і Б. Косарев.

«Далеко від Сталінграда»А. Сурова. Художник Д. Власюк.

1947 – «Молода гвардія» за романом О. Фадєєва. Художник В. Греченко.

1948 – «Макар Діброва» О. Корнійчука. Художник В. Греченко.

1949 – «Змова приречених» М. Вірти. Художник В. Греченко.

1950 – «Навіки разом» Л. Дмитерка. Художник В. Греченко.

«Калиновий гай» О. Корнійчука. Художник В. Гречанко.

Постановки в Київському театрі ім. І. Франка:

1952 – «Єгор Буличов» М. Горького. Художник В. Меллер.

1953 – «Дай серцю волю – виведе в неволю» М. Кропивницького.

1955 – «Іван Рибаков» В. Гусєва. Художник О. Мінський.

«Крадіжка» Дж. Лондона. Художник В. Меллер.

1956 – «Персональна справа» О. Штейна. Художники Є. Коваленко і В. Кривошеїна.

1957 – «Арсенал» В. Суходольського. Художник В. Меллер.

«Чому посміхалися зорі» О.Корнійчука. Художник Ф.Нірод.

«Кров'ю серця» Ю. Бобошко за О. Бойченком. (М. Крушельницький – керівник вистави, режисери – П. Пасека, М. Кабачек). Художник Д. Боровський.

1960 – «Над Дніпром» О. Корнійчука. Художник Ф. Нірод.

Постановка в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка:

1953 – «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Художник А. Петрицький.

XVII. РЕЖИСУРА ОЛЕКСІЯ ПОПОВА

Олексія Дмитровича Попова (1892–1961) старші люди нашої країни знають як російського радянського театрального режисера, теоретика сценічного мистецтва, талановитого педагога.

Початок його творчого шляху почався у 1912 році в Московському Художньому театрі. Ця посада хоч і включала молодого актора до творчого складу, але фактично це був випробувальний термін. Молодий актор зумів проявити себе, працюючи у тільки-но сформованій Першій студії МХТ.

Творча робота у Першій студії МХТ під керівництвом Сулержицького, а потім Вахтангова, принесла молодому акторові корисну мистецьку практику – познайомила його з системою К.С.Станіславського, яка саме тоді формувалася. Це викликало прагнення О. Д. Попова перевірити все на власному досвіді. В 1918 році він виїждає в Кострому, де організовує власну студію – театр, в якій ставить самостійно цілий ряд вистав. Театральна творчість О. Д. Попова має більшу вагу як режисера, ніж актора, тому зосередимося більше на його режисерській діяльності, а також на його внеску в театральну педагогіку і на найголовнішому – його теоретичній діяльності, що мала значний вплив на розвиток радянської театральної культури.

О. Д. Попов у книзі «Воспоминания и размышления о театре» пише: «Я покинув Художній театр захоплений прагненням працювати самостійно, піднімати рівень театральної культури, впроваджувати в життя принципи К.С.Станіславського і виховувати молодих акторів. І робити це не в умовах столиці, а в провінції».

Він добровільно відрядився в найбільш звичайну російську провінцію – Кострому, творити новий театр. Це сталося в 1918 році.

Необхідно одразу сказати, що молодий театральний працівник, вихований Художнім театром, не мав рожевих уявлень про стан театральної справи російської провінції того часу. Проте труднощі життя і викликали творчу енергію тогочасної молоді. Можна тільки дивуватися чому саме Кострому вибрав молодий ентузіаст для своїх шукань.

Тут була не тільки суто ідейна, а й особиста причина. В Костромі жили батьки дружини О. Попова, а вона саме в той час народила сина Андрія. Потяг молодого режисера до чудової природи верхньої Волги також мав значення.

В Костромі прихильно поставилися до ідеї створення театральної студії, знайшлися і бажаючі брати в ній участь, однак матеріальну сторону справи довгий час не вдавалося вирішити, тому О. Попов використав запрошення правління текстильних фабрик Вичугського району організувати у них театр. Там була велика сцена, були й матеріальні можливості.

За допомогою вичугських аматорів театру молодий режисер швидко і вправно поставив виставу «Загибель Надії» Геєрманса (адже цю виставу він знав ще по Першій студії МХТ). Успіх цієї вистави підштовхнув молодого ентузіаста і до завершення театральної справи у Костромі.

Тут необхідно було розгорнути більш складну студійну роботу, але глядач чекав на постановку вистав. Не припиняючи студійної праці, О.Попов вирішив використати постановки Першої студії МХТ «Потоп» Бергера та «Цвіркун на печі» Ч. Діккенса і зладнати ці вистави зі своїми студійцями. Це йому вдалося, однак у програмках та афішах зазначалося що розробка цих п'єс належить студії МХТ.

Прем'єра першої вистави костромської студії-театру відбулася лише 15 лютого 1919 року. Вистава була дуже прихильно прийнята і глядачами, і пресою.

Олексій Дмитрович вперше відчув, яка велика жага до культури живе у простому народі.

Для того, щоб перша проба провести т.зв. «школу на ходу» дала позитивні результати, він вирішив навчати молодих студійців, не припиняючи постановочної роботи, але полегшив собі постановчі турботи тим, що ставив відомі вже вистави. Далі необхідно було зміцніти свою постановочну оригінальність і початкуючий режисер вдається до вирішення складної творчої задачі – він ставить п'єсу Б.Шоу «Учень диявола».

Цілком самостійна третя вистава була складнішою для режисера, вона забрала більше як 120 репетиційних точок, тоді як для першої вистачило 45 репетицій. Однак головним досягненням було те, що О. Попов вже тоді досягнув творчої гармонії у початкуючому студійному колективі. Відзначалося також любовне ставлення студійців до своєї роботи, а це вже було естетичне досягнення, яким О. Д. Попов відзначався до кінця свого життя. Проявилося також і педагогічне вміння працювати з актором: молодий актор, виконавець ролі Ричарда у виставі «Учень диявола», Володимир Кожич проявив свій небуденний талант.

У костромській Студії-театрі О.Попов поставив такі вистави: (крім трьох уже названих) «Вечір Чеховських мініатюр», «Витівки Скапена» Мольєра, «Вовки» Ромена Ролана, «Вечір присвячений «паризькій комуні», п'єсу «Неймовірно, але можливо».

Коли в Поволжі настали важкі та голодні часи Костромський театр Студійних постановок переїхав у м. Томськ. Там працювала також подібна театральна студія і ці дві студії злилися в одну. Коли настали кращі обставини, ця об'єднана студія повернулась в Кострому і стала працювати у великому театральному приміщенні. Виникла потреба випускати частіше вистави, а Олексій Дмитрович продовжував навчальну студійну роботу.

Томська частина студії відділилася і виїхала на Далекий Схід. Костромська студія, збагатившись деякими акторами, переїхала у більш людне місто – Ярославль. Це сталося вже наприкінці 1922 року.

«Навчені гірким досвідом, – згадує О. Попов, – ми не погодилися працювати у міському театрі ім. Ф. Волкова і підшукали більш інтимне приміщення для наших вистав».

В Ярославлі було поставлено ще дві нові вистави і до століття від дня народження О. М. Островського О. Попов розпочав роботу над «Снігуронькою». Він планував поставити цю виставу в плані «народного ігрища». Сценічна установка зображувала підковоподібну гору, яка приймала то білосніжний, то яскраво-зелений колір... В процесі роботи над цією виставою Олексій Дмитрович побував у Москві, побачив «Принцесу Турандот» і вистава ця спричинила те, що він не повернувся до Ярославля.

Активність творчого життя столиці з такою силою захопила молодого режисера, що він вирішив повернутися до цього кипучого життя.

«Я підвищив свої вимоги до того, що робив, а задовольнити їх було важко: стиснутий «касовим» глядачем, я видихався... я не міг працювати так, як хотів».

І все ж, праця молодого режисера О. Попова на периферії чотири з половиною роки не була позбавлена корисного змісту. Він отримав найдорожче: професійний режисерський та педагогічний досвід. Він поставив більше десяти вистав. В умовах роботи в Москві цього йому аж ніяк не вдалося б досягти.

Однак найголовнішим було, те що він усі ці роки провів у самій гущі народного життя. «...Я вирвався з вузького кола театральних інтересів на широкий простір, побачив багато нових цікавих людей, – пише

він, – на це наштовхнула мене моя організаційна діяльність в умовах культурного голоду периферії»...

Здається саме в цих словах захований сенс подальшої діяльності цього мислячого режисера.

Восени 1923 року О. Попов повернувся до Москви. Він спостерігав значні переміни в суспільному житті. В місті запанував НЕП. Це давало відбиток і на становище театру. Щоб зводити кінці з кінцями необхідно було враховувати і непманські смаки, а це спричиняло здешевлення репертуару.

Нових п'єс, які відображали б сучасну тему не було. Режисери користувалися такими західноєвропейськими п'єсами, які мали соціальний або революційний характер – «Овеча криниця» Лопе де Вега, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Зорі» Е. Верхарна, т. п. О. Попов мав можливість повернутися на роботу в Першу студію або в якусь іншу студію МХТ. Він вирішив працювати у Третій (Вахтангівській) студії. Йому запропонували акторську роботу, а для режисерської посади треба було поставити дебютну виставу. Олексій Дмитрович запропонував «Комедії Меріме» (Театр Клари Газель). Художня рада театру погодилася на це, але дала йому двох помічників: Миколу Горчакова та Павла Антокольського.

О. Попов пише, що «Комедії Меріме» штовхали режисера на «гру в театр», але він не захотів іти по лінії наслідування «Турандот». «...Мені хотілося наснажити виставу сильним почуттями, справжнім темпераментом».

Результатом просторового вирішення став сценічний майданчик, який гострим кутом врізався в зал. Майданчик був поставлений на три бочки, що мало нагадувати середньовічний площадний театр.

Вистава «Комедії Меріме» мала успіх і у глядача, і у критики. Олексій Попов став режисером 3-ї студії МХТ. Він працював у цій студії до 1930 року (а в 1926 році ця студія стала Театром ім. Є. Вахтангова і розвивалася самостійним шляхом). За цей час він поставив ще три вистави і одна з них відіграла в його режисерській долі вирішальну роль. Йдеться про постановку п'єси молодої письменниці Лідії Сейфуліної «Віринея».

В цій постановці утверджувався основний режисерський принцип О. Д. Попова – вірність життєвій правді, захопленість сучасною п'єсою, пекучими проблемами життя.

Принцип цей наповнювався по різному у різні етапи життя держави, однак відданий простим людям режисер, отримував на цьому шляху

одну перемогу за другою. І першою, дуже вагомою перемогою була постановка «Віринеї» у 1925 році.

Цей твір існував спочатку як правдива повість про життя післяреволюційного російського села. Він мав успіх у читача і Л. Сейфуліна забажала його пристосувати ще й для глядача. Не знаючи зовсім вимог театру, вона разом з П. Правдухіним зробила інсценізацію, але ця інсценізація була надмірно громіздка і несценічна. Однак О. Д. Попов побачив у цьому драматичному творі свою тему. Зав'язалася спільна праця з Л. Сейфуліною. Вони витратили багато зусиль, щоб створити повновартісний варіант п'єси. Режисер подбав про яскраву індивідуалізацію окремих персонажів, розробив потрібні народні сцени. Режисер розробляв окремі постаті цієї народної маси. Наприклад, молодий солдат (його грав А. Горюнов) став провідником сільської молоді, дотепним і сміливим. Збагачені головні ролі Павла Суслова та Віринеї грали кращі актори студії – Борис Щукін та Катерина Алєксєєва.

«І я, і актори були захоплені пристрасним бажанням засвоїти новий сільський побут. Прийоми «Турандот» та «Комедій Меріме» тут застосувати не можна було, і справа навіть не в кожухах і фраках... справа навіть не в тому, що для «Віринеї» потрібно було інше «фізичне самопочуття та інша мізансцена тіла.

Питання було значно складнішим. Необхідно було виховати в акторові нові для нього вольові якості темпераменту, принциповість і чіткість ставлення до людей і фактів. Втілення образів «Віринеї» вимагало значної боротьби з розпливчатістю та інтелігентщиною».

Другою виставою О.Попова у Вахтангівській студії була «Зойчина квартира» М. Булгакова. Цей автор добре знав природу театру і володів особливою літературно-сценічною образністю. Вистава мислилася режисером як сатира на непманські звичаї (це був час ліквідації НЕПу і переходу до соціалістичного будівництва).

Однак сталося так, що тодішні глядачі менше сприймали її як сатиру, вона забавляла їх лірико-кримінальним сюжетом, «пікантною» особливістю цієї комедії.

Завдяки талантові драматурга та досконалому виконанню ролей такими акторами як Рубен Сімонов, Цецилія Мансурова, Борис Щукін, І. Толчанов вистава мала широкий успіх. О.Попов називав цей успіх скандальним.

«Режисером-сатириком мені не вдалося стати – «Зойчина квартира»

довела мені, що коли я у своїй творчості застосовую злість, то втрачаю мистецьку вагу, стаю нецікавим».

Однак при всій цій самокритиці, додається інформація, що вистава «Зойчина квартира» пройшла сто разів і тільки тоді була знята з репертуару.

1927 рік – рік десятиріччя радянської влади, був уражений на нову сучасну драматургію. В репертуарі театрів появилися такі п'єси, як «Шторм» О. Білль-Білоцерковського, «Бронепоїзд – 14-69» Вс. Іванова, «Любов Ярова» К. Треньова.

Третя студія МХТ, яка вже тоді була театром ім. Є. Вахтангова поставила до цієї дати «Розлом» Б.Лавреньова. Ця вистава переконливо підкреслила одну з найсуттєвіших рис постановочного мистецтва О. Попова – його вміння оперувати народними масами на сцені, стверджувати через них головну ідею п'єси. Правда, він як режисер завжди відзначався і глибокою розробкою характерів, а у «Розломі» ця сторона справи була у нього на особливій висоті (образ Годуна відмінно виконав В. Куза, Берсенєва – Б. Щукін, Тетяни – Н. Русінова, Ксенії – Ц. Мансурова).

Олексій Дмитрович багато розповідає про свою роботу з Борисом Щукіним, однак через брак місця у цій статті рекомендуємо звернутися до оригіналу.

Наступною постановкою О. Попова в театрі ім. Є. Вахтангова була «Змова почуттів» Юрія Олеші, який був дуже обдарованим і оригінальним автором.

У цій п'єсі за його задумом, в житті людини значну негативну роль відіграють такі людські почуття як заздрість, жорстокість, підступність... Вони знаходяться начебто у змові проти нового прогресивного світу... проти руху до нашого майбутнього. Противником всього того, що відживає у людському суспільстві, борцем проти змови негативних почуттів виступав Андрій Бабічев. Цю людину автор протиставив почуттям – змовникам, однак не допрацював його характер, він зробив його ділком, ковбасником за професією. Андрій Бабічев був зараженим діляцьким практицизмом, і його боротьба з віджилими почуттями не могла дати потрібного ідейного ефекту.

Позитивні якості п'єси – образна мова, гумор, авторський темперамент – давали корисний матеріал для режисера і художника. Виставу дуже хвалив театральний глядач, але свого виховного впливу вона не досягла.

До цього часу відноситься також знайомство О. Попова з Миколою Погодіним. Його перша п'єса «Темп» захопила режисера, але саме в цей час відкрилася можливість перейти на місце художнього керівника у Театр Революції і Попов не прогавив цієї можливості, а роботу над виставою «Темп» завершували інші режисери театру ім. Є. Б. Вахтангова.

У О. Попова та М. Погодіна склалася довголітня творча співпраця. Її започаткувала Лідія Сейфуліна, яка зарекомендувала Олексієві Дмитровичу звернути увагу на початкуючого автора, який взявся піднімати в драматургії робітничу тему. Попов вже давно шукав саме такого автора. Їхня спільна праця принесла п'єсу, яка стала знаменною подією і в російській драматургії і в радянському театрі, п'єса мала поетичну назву «Поема про сокиру». Вона розповідала про трудовий ентузіазм простих робітників Металургійного заводу, які досягли успіху у створенні нержавіючої сталі.

Вистава ця була поставлена О. Поповим вже у Театрі Революції, куди він перейшов працювати у 1930 році.

Театр Революції не належав ні до «аків» (знаменитих академічних дореволюційних театрів, таких як Московський Малий театр чи Петербурзький Александринський), він не належав і до численних дореволюційних театрів, він був театром породженим Жовтнем.

Цей театр відкрився 29 жовтня 1922 року. З 1923 року Вс. Мейєрхольд, не залишаючи ТІМ, прийняв керівництво і цим театром. Він вважав, що таке поєднання має свій практичний сенс.

У ТІМі він буде проводити експерименти, а в Театрі Революції обслуговуватиметься широка робітнича аудиторія «тільки реалістичними виставами, бажано революційного змісту». Це бажання здійснилося потім лише частково. Театр спочатку захопився експресіоністською драматургією як «Ніч» М. Маріне, «Машиноборці» та «Людина маса» Е. Толлера, «які начебто несли бунтівну тему». Вс. Мейєрхольд поставив тут «Озеро Люль» О. Файка та «Дохідне місце» О. Островського. Ця остання вистава не мала жодної експериментальної тенденції, критики називали її «спектаклем без пороху», але саме вона принесла театрові найбільший глядацький успіх.

У Театрі Революції була досить велика трупа, до якої входили такі актори як Дмитро Орлов, Марія Бабанова, М. Астангов, М. Штраух, Зудов, Белокуров, Глизер, Богданова; не бракувало і талановитої молоді. Однак була і велика біда – надзвичайно часта зміна режисерів різних шкіл і напрямків. За перших вісім років існування на сцені цього теа-

тру встигло попрацювати вісімнадцять режисерів. Завдання мистецької стабілізації колективу було дуже складним.

Олексій Дмитрович Попов дуже відповідально поставився до реалізації сучасної теми на сцені Театру Революції. Він вивіз постановочний колектив у місто Златоуст, де відбувалася дія, використана М. Погодіним для п'єси «Поема про сокиру». Це був украй необхідний захід.

Важко було московським акторам, режисерам і художникові фантазувати про людей і їхню працю, яких вони ніколи не бачили. Однак це спілкування з металургами принесло велику користь. В атмосфері вистави запанувала складна єдність важких зусиль праці і якогось поетичного азарту, з яким долали ці складнощі робочі люди. Не було у них жодного надриву, жодної фальшивої патетики. Д. Орлов з великою віддачею створив образ робочого винахідника Степана. М. Бабанова талановито опанувала зовсім далекий від неї образ Анни, О. Попов підняв на нову висоту складне мізансценування народних сцен. Вистава стала еталоном радянської теми, вона об'єднала колектив і спрямувала його на нові плідні досягнення.

Цей новий шлях театру успішно продовжувався в тісній творчій єдності режисера Попова, автора Погодіна, художника Шлепянова та всього акторського колективу.

Вистава «Поема про сокиру» вийшла в 1931 році, а вже у 1932-му – цей дружній колектив порадував радянського глядача новим принципово важливим творчим здобутком – виставою «Мій друг».

П'єса М. Погодіна «Мій друг» найкраще його драматургічне досягнення на початку 30-х років. Вона була поставлена до 15-ліття радянської влади. О. Попов зауважує, що на його думку, ця п'єса належить до кращих зразків радянської драматургії. Тут йшлося про розмах соціалістичного будівництва. Про кращих будівників нового виробництва.

П'єса починалася з того, що один із таких енергійних будівників – Гай – повертався на пароплаві з Америки додому. Потім глядач мав бачити його на великому масштабному будівництві, далі він діяв у Москві у Вищій Раді Народного Господарства і знову на будівництві заводу (малося на увазі будівництво Горьківського автозаводу). В образі Гая, а також Керівної особи (мався на увазі Орджонікідзе) символізувалися масштабні досягнення радянської влади.

Цікавим було оформлення вистави, зроблене художником Шлепяновим. Це були величезні, шестиметрові фотощити. Тематикою цих фотоплакатів була побудова першої п'ятирічки.

Для виконання основної ролі будівничого Гая був обраний М. Астангов, що викликало здивування трупи. Астангов не мав пролетарського іміджу, до того ж спеціалізувався на т. зв. «негативних» персонажах. Однак вибір актора і цього разу був досконалим у Попова (як раніше вибір Д. Орлова на роль Степана в «Поемі про сокиру»). Це налякало навіть самого Астангова, а Погодін так сказав з цього приводу: «Ну, це, наскільки я знаю, четверта авантюра Олексія Попова в питанні розподілу ролей». (Він мав на увазі Щукіна – Павла Суслова, Дмитра Орлова – Степана, Бабанову – Анну, а тепер Астангова – Гая).

О. Д. Попов коментує ці «авантюри» так: «Коли я, після прожитих багатьох років, розмірковую, звідки в мене бралося бажання ламати обмежене акторське амплуа, то мені здається, що мною керувало не лише бажання боротися зі звичним використанням акторського матеріалу. Головне було в тому, що я прагнув втілити у сценічних образах одну з основних рис характеру моїх сучасників, яку я бачив в інтелектуальній природі радянської людини. Адже у зовсім різних акторів – Щукіна, Орлова, Бабанової, Астангова – була одна споріднена риса: вони вміли заразливо, дійово мислити на сцені».

Астангов виконував роль Гая з таким темпераментом думки, що це цілком відповідало задумові автора і цементувало роботу всього колективу. Вистава «Мій друг» була гідна і десятилітнього ювілею, який у 1932 році святкував Московський театр Революції. З цього часу почався і підвищений інтерес О. Попова до теоретичної роботи.

В театрі, де актори в основному були виховані ще Мейєрхольдом, розгорнулася навчальна робота методологічного значення. Олексій Дмитрович зумів сформувати основні методи творчого життя колективу, які звучать так:

«1. Задум – непорушна основа сценічної творчості.

2. Актор – мислитель. Він уповноважений представник колективного задуму, сформульованого режисером. На виставі він відповідає не лише за свою роль, а й за всю виставу.

3. Дійова організація сценічного образу, тобто боротьба з аморфністю актора в ролі, переживання різних душевних станів і т.п.

Нам зрозуміла боротьба Вс. Мейєрхольда з естетичним і невидовищним театром. Однак ми вважаємо, що цю задачу треба вирішувати не через пріоритет пантомімічної вражальності, а через синтез протиставлення «зовнішньої» та «внутрішньої» техніки актора. А

таке протиставлення маємо, як у театрі Вс. Мейєрхольда, так і в театрі К. Станіславського.

4. Імпровізаційне акторське самопочуття проводиться в межах чіткої режисерської партитури вистави. Свобода актора як «усвідомлена необхідність» в умовах встановленого авторського тексту, режисерських мізансцен та загального задуму вистави.

5. Дійовий зв'язок з глядачем. Глядач – вирішальний компонент вистави»

У вище цитованій книзі, О. Попов критикує себе за досить категоричний лозунг, який у першій половині 30-х років звучав так:

«Ми проти театру, який культивує безформне переживання на сцені, так само як і проти театру, який позбавляється почуттів, театру зображувального. І визначаємо такий театр, який базується на хвилюванні від думки».

О. Попов зізнається, що йому здавалося тоді, що якщо об'єднати вахтангівську тезу стосовно «хвилювання від сутності з мистецтвом удавання, то це буде саме те, чого не вистачає сучасному театрові».

Для того, щоб зрозуміти глибоку прірву, яка існує між зображуванням образу і життям в образі йому було потрібно ще 20 років творчої праці.

Олексій Дмитрович поставив у Театрі Революції ще одну п'єсу М. Погодіна «Після балу» і підійшов зовсім по новому до творчості В. Шекспіра. Його постановка трагедії «Ромео і Джульєтта» вважалася початком нового осягнення творчості великого драматурга.

І режисер, і актори та художник не хотіли крокувати утоптаними стежками. «Актори працювали над віршем, над рухом, вправлялися у фехтуванні і опановували танці». Шекспір зображував людей наділених інтелектом і всеохоплюючою пристрастю. Виконавці головних ролей – М. Астангов і М. Бабанова збагнули це і дуже виразно донесли до глядача.

Вистава ця вийшла у 1935 році, і в цьому ж році О. Д. Попова призначено художнім керівником Центрального театру Червоної Армії. В цьому театрі режисер О. Попов працював до кінця свого життя. Здобув для нього добру славу. Виховав досконалий мистецький колектив, поставив такі проблемні незабутні вистави як «Приборкання норовливої» Шекспіра, «Давним-давно» Гладкова, «Падь срібна» Погодіна, «Полководець Суворов» Бахтєрева, «Степ широкий» Віннікова (Державна премія за 1950 р.), «Прапор адмірала» Штейна (Державна

премія за 1951 рік), «Сталінградці» Чепуріна (1944 р.), «Піднята цілина» Шолохова (1937 р.), «Ревізор» Гоголя (1959 р.).

У своїй практиці та теорії О. Попов розвивав кращі традиції російської режисури, намагався поєднати їх з естетичними та політичними завданнями свого часу. Він багато писав, узагальнював досвід режисури нового часу. Під кінець життя, у 1957 році, він випустив найбільш вагому свою теоретичну роботу – «Мистецька цілісність вистави». Це була, у свій час дуже відома і вагома теоретична робота, зараз вона вже стала рідкістю, тому є певна потреба пригадати, що в ній написано.

«Мистецька цілісність вистави»

Теоретична праця О. Д. Попова «Мистецька цілісність вистави» побачила світ уперше в 1957 році у видавництві ВТО. Перший наклад її миттєво розійшовся. Людям театру доконче була потрібна та наукова книга. Враховуючи цю потребу, Олексій Дмитрович допрацював і випустив у 1959 році нове, доповнене видання. Відгуки преси були дуже похвальними. Книга ця давно вже стала настільним посібником для багатьох людей театру. В наш час – значних суспільних перемін, час нових мистецьких шукань, вона може викликати і певні творчі дискусії, однак значення її як глибокого творчого здобутку в царині театрального мистецтва не зникає.

Пропонуємо театральній молоді в скороченому вигляді ряд думок і тверджень довголітнього театрального педагога. Ми впевнені, що це допоможе їм швидше і впевненіше розібратися у складному лабіринті театрального мислення.

Дещо про «Вступ» до книги О. Попова «Мистецька цілісність вистави». Автор відразу звертає нашу увагу на те, що глядачі отримують в театрі естетичну насолоду або від добре написаної п'єси, або барвистої та глибокої гри акторів, навіть від чудово скомпонованого оформлення сценографа, однак значно рідше вони вдовольняються згармонізованою виставою у всіх відношеннях.

Сильне враження від вистави в цілому нівелює вплив на глядача окремих її компонентів.

Ось вам компонент – атмосфера. Автор пише: «Коли я згадую виставу «Живий труп» Л. Толстого, то в пам'яті випливає суворий, холод-
... і Протасових, повитий неправдою люд-
... ся Федя Протасов

(І. Москвін). Мені здалося, що за весь час він лише два рази дихнув на повні груди. <...> Духота – ось атмосфера вистави».

Глядачів Художнього театру в полон брало саме життя створене на сцені, а майстерність акторів не бралася до уваги.

«Навіть спеціалісти театру, які присутні на репетиціях і спостерігають процес визрівання вистави, не завжди вловлюють, де і коли відбувається посів того, що потім дає аромат і атмосферу вистави».

О. Попов поставив перед собою творчу задачу – розбудити і сконцентрувати думку режисера і актора, направлену на узагальнення досвіду роботи над цілісним сценічним образом. Автор пише, що у нас емпірика режисера і актора в цьому відношенні значно багатша, ніж вміння осмислити та прослідкувати як досягається художня цілісність.

Причин відставання саме у цьому процесі досить багато. Головна з них полягає в тому, що поняття художньої завершеності вистави повністю відноситься до категорії неповторних естетичних якостей, які начебто не піддаються аналізові або ж належать до явищ, що залежні від індивідуального таланту режисера, від сукупності яскравих акторських індивідуальностей.

Зовсім не бажаючи не рахуватися з талантом режисера чи обдаруванням акторів, Попов твердив, що необхідно збирати окремі прояви режисерського мислення, спрямовані на те, щоб узагальнити практику побудови мистецької цілісності вистави.

Автор констатує, що процес художнього визрівання вистави починається з чіткого задуму режисера, а задум ґрунтується на творчості драматурга, його світосприйманні, на надзавданні, стилістиці тощо. Режисер на основі цього створює свою концепцію сценічного твору, тлумачить твір автора, аналізує та синтезує його компоненти, створює зоровий та звуковий образ вистави, встановлює надзавдання та наскрізну дію вистави, її жанр та стильову характеристику, наполегливо працює з акторами, художником, композитором. Все це ті необхідні складові, які в своїй сукупності формують мистецьку цілісність театральної вистави.

Режисер

«Театр завжди вважався мистецтвом, яке з одного боку чарівно примітивне, з іншого – глибоко філософське, таке, що допомагає людям осмислювати життя, – починає свою наукову розповідь О. Попов. І можливо, особлива, ні в чому неповторна привабливість театру поля-

гає саме в цій єдності наївно-філософської ілюзії і глибоких роздумів про життя, про призначення людини».

Режисер – це прихований чародій і одночасно мислитель театру. Він спрямовує творчу волю колективу. Його місія в театрі починається з узгодження думок та почуттів викликаних драматичним твором. Він об'єднує творчі зусилля колективу митців театру.

Режисер не тільки керує творчим колективом, він і виховує його. Він формує загальне розуміння творчих завдань сценічного мистецтва. Він встановлює загальну методологію сценічної роботи. Масштаб таланту, творчої особистості режисера визначає характер діяльності театру.

Характерно, що режисер О. Попов підкреслює також, що радянська режисура «теснейшим образом» пов'язана з суспільними та політичними задачами, а ці задачі були не що інше як диктат тоталітарної держави. Режисерові належить також визначити свій голос, знайти свою інтонацію.

Художнє кредо режисера визначається його здатністю до образного мислення і вмінням виражати це мислення мовою театру. Вирішальне значення в цьому відношенні мають взаємостосунки режисера і актора. Не можна допускати суперечки між актором і режисером, суперечки про пріоритет. Робота актора та режисера не повинна сприйматися глядачем як окремі досягнення.

Режисер, створюючи виставу, кидає в бій і використовує всі засоби театру, але драматичний твір оживає на сцені лише в особливо трепетному виконанні актора.

Режисер повинен вміти доцільно використовувати сценографію та музику, він має винахідливо користуватися мізансценуванням, темпоритмом, світлом, «але все це і багато-багато чого іншого об'єднується в могутню художню силу тоді, коли воно розкриває складний і багатий світ людини з її думками та почуттями.

Однак жодний людський сценічний характер не може жити у безповітряному просторі, без інших, оточуючих його людей, без атмосфери його часу, без природи і побуту. Все це створює і скомпоновує у сценічну єдність режисер.

Реформатор театру К. Станіславський говорив, що «режисер повинен так вибудовувати свою роботу, щоб вона будила у глядачів думки, потрібні сучасності. ... Завдання ідейно-творчого виховання актора та режисера ніколи не закінчується у навчальному закладі, а продовжується в театрі. В. І. Немирович-Данченко так визначав діяльність режисера:

«Режисер – істота трилика:

1. Режисер-пояснювач; він же має показувати, як треба грати, так що його можна назвати режисером-актором або режисером-педагогом;

2. Режисер-дзеркало, що відображає індивідуальні якості актора;

3. Режисер-організатор всієї вистави.

Глядачі знають лише третього, тому що його видно. Видно у всьому: в мізансценах, в задумі декоратора, в звуках, в освітленні, у вибудованості народних сцен, а режисера-пояснювача або режисера-дзеркала не видно. Вони потонуть в акторі».

Режисер повинен уміти спрямовувати актора так, щоб він не відчував насильства над собою.

Режисерська формула Немировича-Данченка – «режисер повинен вмерти в акторові» викликала багато заперечень. Однак, коли ми розглянемо його роботу як постановника російської класики, то переконаємося, що він, як ніхто, вмів гармонійно поєднувати у виставі роботу з актором, з усіма іншими складовими елементами вистави – вирішенням проблем декораційних, мізансценування, світлового, звукового оформлення і підкорити все єдиному мистецькому образові вистави.

Характеризуючи роботу режисера Немирович найбільш скупо і скромно говорить про його організаторську роботу. Однак ми знаємо, що він, як організатор всієї вистави, «саме він давав цілісне могутнє звучання усій симфонії сценічних компонентів.

Лихо багатьох режисерів полягає в тому, що вони умирають не лише в акторові, а в цілих спектаклях, які вони ставлять». А цього ніколи не траплялося з В. І. Немировичем-Данченком.

Нажаль, існувала і зараз існує діаметрально протилежна позиція в режисурі. Режисерська свобода такого «діяча» нічим не обмежена – ні драматургом, п'єса якого лише привід для вистави, ні актором, якого режисер позбавляє всякого самостійного творення.

«Така диктаторська «свобода» режисера виключає можливість колективної творчості і неминуче веде до мистецької сваволі».

Світогляд

«Торкаючись художньої та естетичної монолітності вистави, ми часто забуваємо, що вона ґрунтується на ідейній та естетичній солідарності всього колективу. Самі зусилля режисера, навіть наявність цікавого та глибокого задуму постановника, талановитість окремих акторських робіт ще не забезпечить чіткої, гармонійної у всіх елементах вистави».

Саме у цій основоположній тезі ґрунтується відданість режисера Попова тій традиції Є. Вахтангова, яку він придбав ще у Першій студії МХТ і якій він вірно служив усе своє життя – традиціям основоположників МХТ і поєднання їх з завданнями нової епохи. Відданість інтересам трудового народу червоною ниткою проходить крізь духовну діяльність цього режисера. Зараз не бракує митців, які беруть під сумнів щирість його прагнень, адже свою відданість народу він твердо поєднав з курсом партії та уряду, жодних ідейних та естетичних хитань у нього не було.

У зв'язку з цим необхідно приглянутися до цієї статті про роль світогляду у творчості митця, адже вагомість цієї проблеми ніхто не може заперечити і зараз, коли приглушується питання ідеологічної боротьби.

Попов, крокуючи за Вахтанговим, твердо дотримувався його принципів, що при постановці вистави режисер повинен враховувати той час, коли він працює, особливості автора і його п'єси, характер життєвого матеріалу та творчі можливості трупи, але над усіма цими творчими тенденціями стоїть та вагома режисерська ідейно-творча позиція, диктат його світогляду.

«Якщо в колективі відсутня світоглядна єдність, то нікуди не сховаєшся від естетичного розладу як в середовищі акторів, так і між режисером і художником вистави».

Проблему світогляду митця Попов не починає розглядати з загальних тверджень марксизму-ленінізму, хоч добре відомо, що після резолюції ЦК РКП (б) про художню літературу у червні 1925 року світоглядні позиції митців вже направлялися і регламентувалися.

О. Попов говорить перш за все про те, що коли нема єдності театральної школи, то потрібна взаємодія характерів не виникає, тому що актори спілкуються різними сценічними мовами.

Отже не можна створювати виставу не створивши єдині мистецькі принципи колективу. У двадцяті роки та на початку тридцятих колективи театрів не були уніфіковані певним єдиним художнім методом, вони дотримувалися різних мистецьких течій і принципів, а після встановлення т.зв. «соціалістичного реалізму», театри все більше і більше ставали мистецькими близнятами.

Книга О. Попова написана у 1957 році, коли вже знову виростала творча диференціація театрів і можна подумати, що автор книги хотів притамувати цей рух.

Однак значення світогляду у мистецькій діяльності применшувати не можна. Режисер Попов має рацію коли говорить про те, що емоційне захоплення режисера певною творчою ідеєю, дає величезну творчу наснагу колективові, з яким він працює і позитивно впливає на глядача.

Творити без необхідного душевного запалу не можна. Сама технологічна вміліcть митця, чи його методологічна грамотність не може дати належного ефекту без належного творчого горіння митця, а горіння це дає його світоглядна озброєність, його певна громадянська позиція.

Через те, не випадково, також проблеми морально-етичного виховання актора і режисера мали завжди першорядне значення. Глибока ідейність, творча безкорисність, відсутність егоцентризму, – про які говорить автор у цьому розділі, – завжди служили прикладом для нашої творчої молоді. Ніде правди діти – зараз запанувало користолюбство, жадоба збагачення, цинізм і втрата необхідного чулого ставлення людини до людини. Митці сцени повинні вміти ставити ці жагучі питання на рівні прогресивних ідей сучасного світу.

«Для митців сцени участь в боротьбі за мир і щастя людей на землі повинно бути найбільшою радістю і сенсом буття».

«Однак я боюся, – каже далі автор, – що для музиканта, живописця, актора і режисера це тільки перша стадія морального і світоглядного озброєння. Через специфічні особливості діяльності митця, через емоційну природу його мистецтва... пов'язану з переживаннями людей, весь процес становлення митця протікає дуже складно, а іноді і з великою мукою.

... Вміння бачити оточуючу дійсність своїми очима, тобто індивідуально, і в той же час осмислювати її з позицій загальних законів розвитку людства – це напевно, одна з особливостей передового сучасного митця».

Надзавдання та наскрізна дія

«Розмову про злагодженість, ясність та цілісність мистецького твору ми не випадково починаємо з питання про світогляд художника. Це важливо не лише для вирішення значних, складних завдань нашого мистецтва, а й для формування творчої індивідуальності самого митця. Особистість митця проглядає з усього, що він робить у мистецтві».

Великий Гете так говорив про цю взаємозалежність: «Стисло кажучи, стиль письменника – це чіткий відтиск його внутрішнього життя: якщо хто-небудь хоче володіти ясним стилем, то він повинен спочатку

досягти ясності у своїй душі; хто хоче писати величавим стилем, той має мати в своєму характері величність».

О. Попов вважає, що «без високої життєвої мети режисер не зможе заразитися надзавданням письменника-драматурга, відгукнутися на неї, опрацювати близькі собі теми, щоб потім розвинути, доповнити їх, збагатити мовою сценічного мистецтва».

Тут йдеться про надзавдання творчості театрального митця, про відданість своєму життєвому ідеалу, про непохитну громадянську позицію митця, про його низький поріг сприймання чужого болю.

Письменник, а за ним режисер вчать людей на прикладах людських доль на гірких і смішних історіях окремих людей, на складності людських взаємостосунків, на самовідданій боротьбі за власне щастя. Вони аналізують, віддають на суд суспільності методи цієї боротьби, вони мають пекучу зацікавленість в результатах цієї боротьби.

Ці прагнення, ця життєва мета може бути різного спрямування, а у підтексті Попова завжди відчувається лише орієнтація на марксистсько-ленінський шлях, віра в політику «партії та уряду».

Хтось може сказати, що без цієї віри просто неможливо було прожити в ті часи в мистецтві (і не тільки в мистецтві), однак книга ця вийшла (і через два роки повторилася) в часи т.зв. «відлиги» і мабуть у автора таки було бажання відстояти попередні принципи ідеології.

Однак мусимо замислитись, чи втрачає в наш час актуальність питання про надзавдання та наскрізну дію (як вважають деякі сучасні теоретики і практики), адже коли людина діє, коли вона щось робить, то чинить вона це «для чогось», для певної мети! Дія без мети губить свою природність. Невже вистава, яка зроблена спеціально для розваги глядача не має своєї мети?

Правда, театральна вистава не може бути схематичною прямолінійною, вона мусить мати мистецьку складність. І в цьому нам варто прислухатися до того, що говорить про надзавдання досвідчений режисер О. Д. Попов.

«П'єса – це завжди ланка, вирвана з загального ланцюга подій життя і зазвичай це головна, вирішальна ланка у світлі тієї проблеми, яку обрав драматург. Саме тому режисер, який ставить п'єсу, повинен побачити події в їх перспективному розвиткові».

Аналізуючи п'єсу за законами драматургії, ми часто втрачаємо здатність сприймати її як шматок реального життя. Наскрізна дія п'єси повинна мати своє дзеркало.

Пружина, яка рухає дію, часто заводиться до межі, ще до відкриття завіси.

П'єса – це завжди такий збіг обставин, фактів, стосунків, які обов'язково мають викликати конфлікт.

«Драма – це поворотна точка всякого людського існування». (Салтиков-Щедрін).

Мистецька цілісність вистави починається з розуміння режисером її надзавдання та наскрізної дії.

Згадаємо, що говорив про ці речі К. Станіславський: «Так само як із зерна виростає рослина, так і з окремої думки і почуття письменника виростає його твір. Ці окремі думки, почуття, життєві мрії червоною ниткою проходять через усе його життя і керують ним під час його творчості. Він ставить їх в основу п'єси і з цього зерна вирощує свій літературний твір. Тож домовимося на майбутнє називати цю основну, головну, всеохоплюючу мету, що притягає до себе усі без винятку задачі, мету, яка викликає творчі стимули психічного життя та елементів самопочуття актора-ролі, надзавдання твору письменника».

Спрямованість до надзавдання має бути всеохоплюючим, безперервним, таким, що проходить через всю п'єсу і роль.

Дуже важливе джерело цього прагнення, якщо воно викликане вагомими мотивами людини, якщо воно справжнє, дійове, цілеспрямоване, то з цього моменту починається самостійна режисерська творчість.

Нам потрібне надзавдання аналогічне з задумом автора, і його треба шукати не лише в ролі, але і в душі самого актора. В класичній п'єсі питання надзавдання тісно зв'язано з вибором п'єси. Заради чого сьогодні ставиться ця п'єса? Що ми хочемо сказати нею сучасному глядачеві. Це надзавдання не може бути ворожим надзавданню класика, але воно повинно хвилювати сучасного глядача.

Зрозумівши і відчувши «зерно» драматичного твору, актор прагне досягнення кінцевої мети, і всі його дії, на шляху досягнення мети п'єси, ми називаємо наскрізною дією ролі, а коли ці дії охоплюють усіх персонажів – наскрізною дією вистави.

Мистецьку єдність вистави створює перш за все надзавдання та наскрізна дія вистави.

К.С. Станіславський різко виступав проти всяких намагань перетворити його систему в самоціль. Однак – ніхто не наважувався знехтувати такими досягненнями як надзавдання та наскрізна дія – це зна-

чило б позбавити «систему» глибокого ідейного смислу в театральній діяльності.

Станіславський твердив: «Якщо ви граєте без наскрізної дії, значить ви не творите на сцені, а просто опрацьовуєте нічим незв'язані між собою вправи із «системи».

Висновок: вірно розроблена і практично здійснена наскрізна дія вистави природним способом об'єднує її в цілісну життєздатну систему сценічних образів. Попова хвилює та обставина, що все це передове вчення часто сприймається схоластично, по-школярськи.

«У тих акторів і режисерів, які щиро захоплюються теорією Станіславського, такі поняття як темпоритм, перспектива, словесна дія, фізична дія т.п., мають конкретний робочий зміст. А поняття надзавдання часто не викликає в них образного емоційно-почуттєвого відгуку». Надзавдання у нас часто буває нормативно декларативним, воно не проникає в нашу душу. А одушевленість надзавдання – головне в мистецтві. Воно виношується і визріває в серцях режисерів і акторів ще до початку конкретної роботи. Це почуття виникає від закоханості в психологічний центр ролі, від того, через що актор захотів грати цю роль, а режисер – ставити саме цю виставу.

«Втрата одушевленості, одухотвореності, бажання сповнення високих прагнень в сценічному мистецтві неминуче зв'язані в мене з відходом від емоційної стихії театру, із занедбанням надзавдання як практичного творчого поняття».

«...Надзавдання – це не умоглядно, тільки розумом розкрита мета, а перш за все думка автора, яка вразила актора, полонила його душу й викликала живий відгук у серці актора». (Додамо від себе – «і режисера також»).

Задум режисера

Наше акторське і режисерське ставлення до прочитаної п'єси визначається тим, наскільки вона збуджує переживання і викликає у підсвідомості митців сцени життєві асоціації.

«Коли ці особисті згадки чи враження митця певним чином поєднують з його творчістю, вони неминуче в якості елементів і окремих образів залучаються до формування задуму. Цей природний процес визрівання художнього образу іноді проходить з великою мукою, а іноді з раптовим творчим осягненням. Це мабуть і є ґрунт образного мислення режисера.

Помилка багатьох людей, що захоплюються мистецтвом, полягає в тому, що вони пропускають важливий процес кристалізації ідеї в образ. Вони ідуть найкоротшим шляхом до результату».

Драматурги беруть актуальну тему, ідея п'єси якої, виникає як повчання майбутньому глядачеві. Вони не розробляють конфліктну систему, складність сценічних образів-характерів, непрямолінійність взаємостосунків персонажів, ударність окремих ситуацій, неординарність підтекстів дії тощо...

Яка б не була сама по собі тема, які б не були в ній ефектні сюжетні повороти, така п'єса-схема не оживе на сцені. Залежність мистецтва режисера і актора від якості драматичного твору дуже очевидна, однак у наш час цю очевидність визнають далеко не всі режисери. Деякі навіть намагаються ставити виставу всупереч автору і вбачають у цьому свою «авангардність».

Драматурги нашого часу також часто дбають лише про оригінальність побудови п'єси, про сюжетну «ударність» (навіть у самих назвах п'єс).

А Олексій Дмитрович Попов ще у 1957 році відстоював принципи, на які варто було б зважити і сьогодні, він писав:

«Якщо драматург не загорівся великою радістю за людину або страшним гнівом проти того, що загрожує життю людей, то не виникне і хвилюючого твору мистецтва, тому що сам автор залишається холодним, створюючи його».

Тож, чим відрізняється позиція режисера від позиції драматурга?

Найбільша різниця полягає в тому, що драматург відштовхується від події і характерів самого життя, а творча фантазія режисера і актора займається на перехресті двох вражень: з одного боку від прочитаної п'єси, а з другого від емоційних згадок пережитого в житті. Збудником для цих згадок є прочитана п'єса.

«Нам необхідно обов'язково схопити «емоційне зерно п'єси» – писав В. Немирович-Данченко. Зерно п'єси дає творчий поштовх для роботи над виставою. Трудність для режисера полягає не лише в тому, щоб визначити зерно п'єси, а щоб заразити ним весь акторський колектив, наснажити цим емоційним почуттям усю виставу.

«Зерно» – це темперамент спектаклю, надзавдання – його мета, на яку він направлений, а наскрізна дія – той шлях, яким іде актор до своєї мети».

Дуже важливе емоційне відчуття п'єси при першому знайомстві з

нею. Воно породжує бажання опрацювання окремих місць вистави, її динаміки, темпераменту, природи почуттів, жанру і певних стильових особливостей, тільки це все потім треба перевіряти детальним аналізом п'єси і доходити до остаточного висновку.

При методі «фізичних дій» аналіз переходить в синтез не десь на певному закінченому етапі, а в кожну хвилину сценічної творчості.

У режисерів часто виникають початок і кінцівка вистави. «Думаю, це не випадково, – говорить Попов. – Це не технічний прийом і не ефектна рама вистави. Це швидше пролог і епілог, які підкреслюють і виявляють її серцевину».

«Однак буває і так, що перше прочитання навіть класичного твору породжує сильне емоційне почуття, а тим більше ясне сприйняття ідеї. Так було у мене як у режисера з «Приборканням норовливої». Ставлення радянських режисерів до цієї комедії Шекспіра було майже негативне. Вони вважали, що вона несе ідею домострою: «жена да убоится мужа». Здавалося їм що Петруччо грубою силою змусив горду Катаріну коритися йому». О. Попов і теоретично і практично довів, що Шекспір і в цій п'єсі, як і в багатьох інших, утверджує гуманістичний принцип кохання. І цим він співзвучний з нашою сучасністю.

Постановка цієї вистави вже в Центральному театрі Червоної армії мала великий успіх. Режисер довів, що свіже сценічне вирішення буває лише тоді, коли воно розвиває ідеї автора, зв'язуючи їх з сучасністю.

В наш час, коли ідейний постулат при побудові вистави понизився, ставлення до режисерського задуму у деяких режисерів також змінилося. Виникла небезпека, що надто усвідомлені плани побудови вистави зашкодять роботі підсвідомості у творчості актора.

При такій роботі «без компаса» часто важко визначити коли звичайне лінивство режисера переходить у приховану безграмотність.

Автор цієї праці зауважує: «Нам не треба тлумачити задум з розвитком і уточненням сюжету в самому процесі втілення». Це здається дивним, тому що самий смисл розгорнутої боротьби у п'єсі приводить нас до певного висновку, а висновок автора не байдужий до його задуму. Автор пояснює, що окремо вирваний факт сюжету не може заперечити практику великого поета.

«Адже хто-хто, а Пушкін знав про що він пише і заради чого. Однак, якщо навіть він змінив свій початковий задум, то з цього аж ніяк не виходить, що задум сковує митця.

Не можна трактувати задум лише як початкову стадію втілення, так

само як не можна забувати його під час розгорнутої роботи над виставою».

«Чи бувають режисери – манілови, які захлинаються мріями про майбутню виставу, а здійснити нічого не можуть?»

Так, бувають. Однак ці безплідні мрії, не виражені конкретною мовою режисерської та акторської майстерності, ми не можемо вважати носіями реалістичного образного мислення.

Шляхи проникнення режисера в п'єсу широкі та складні. Її написала творча людина з певним світоглядом, з присутнім лише йому бажанням життя та властивим лише йому літературним почерком.

Якщо режисер прагне до кінця осягнути сутність характерів, атмосферу п'єси, прагне збагнути весь художній лад думок та почуттів автора, він повинен глибоко вникнути у загальну творчість цього автора, зрозуміти ідейну та мистецьку діалектику цього автора (В. Шекспір різний у всіх чотирьох періодах своєї творчості). Якщо автор написав лише одну п'єсу, і ця п'єса варта уваги, то і тут режисер має заглибитися в основні властивості його творчості і врахувати їх у своїй роботі.

В. Немирович-Данченко (який пройшов шлях драматурга) часто говорив, що багато хто не розумів сили Художнього театру, яка полягала в тому, що там уміли розгадувати творчу індивідуальність драматурга. «Спочатку нас називали театром режисера, – говорив він, – а потім, коли актори творчо змужніли, нас стали називати театром досконалих акторів.

А я думаю, що Художньому театрові більш усього притаманна властивість – театр автора».

Коли театр повторив обличчя автора, Немирович-Данченко реагував на це дуже гостро (випадок з чеховською «Хористкою»).

Режисер твердив, що «визначення внутрішніх акторських задач диктується автором, «лицем автора», а не окремим шматком тексту»...

О. Д. Попов дуже твердо декларує такий підхід режисера до надзавдання драматичного твору: «Тільки надзавдання всієї творчості письменника, його суспільні та естетичні ідеали, його інтонаційна мова вся його авторська індивідуальність можуть допомогти розкрити сенс окремої фрази, кожний вчинок дійової особи».

Погоджуючись з тим, що режисер повинен ставити автора, а не своє ставлення до автора, режисери все ж бачать і хиткість цього твердження.

Адже крім авторського надзавдання, та надзавдання п'єси, існує ще

й надзавдання вистави, тобто надзавдання режисера. Не розходячись з автором, режисер утверджує ту сторону п'єси, яка найбільш доцільна для сучасності. Адже роль Гамлета чотириста років грали по різному – був Гамлет Муне-Сюллі, але був і Гамлет Сандро Моїссі, у нас був Гамлет Смоктуновського, але був і Гамлет Висоцького, і було не лише питання акторського стилю, але й різних режисерських надзавдань. Уніфікації в цьому питанні аж ніяк бути не може, бо тоді професія режисера втрачає своє призначення. Режисер не повинен іти проти автора, але він має право на власне трактування твору, на власний творчий задум.

На закінчення цього розділу, звернемося ще раз до певних корисних думок, якими він завершує його: «Якомога вагоміше підкреслюючи основоположне значення задуму в роботі режисера, не можна забувати і того, що задум – це сума довготривалих зусиль. Зусилля ці і дуже делікатні і твердо наполегливі. Наперед можна сказати, що багато цікавих задумів загублено, через те, що режисери ішли до них навпростець. Робота над виставою починалася «в лоб», тобто штурмувався голий результат.

... Міркування про режисерський задум хочеться закінчити тим, з чого починається втілення кожного режисерського задуму: з точного і вірного розподілу ролей.

Взагалі, кожна початкова робота над виставою починається з двох дуже важливих і відповідальних актів: вибору п'єси та розподілу ролей. Це часто стає причиною успіху або провалу вистави.

Вирішуючи головоломки розподілу ролей, режисер має відчувати, як зазвучить надзавдання при тому чи іншому виконавцеві.

При виборі до постановки певної п'єси потрібно мати безкомпромісних виконавців на вирішальні ролі. Затвердження складу виконавців – це вирішальний крок до художньої перемоги або привід до першої поразки режисера».

Художник вистави

Об'єм статті про режисуру та теоретичне мислення Олексія Дмитровича Попова не дає нам можливості розглянути усі розділи книги «Художня цілісність вистави». Зосередимось ще лише на трьох дуже важливих складових цієї цілісності – роботі режисера з художником-сценографом, цілісності акторського образу та роботі над мізансценою.

Ми вважаємо, що й решта розділів цієї корисної книги дуже потрібна для тих, хто зацікавлений в засвоєнні режисерської професії, отже відсилаємо їх до прочитання цього матеріалу, сформульованого самим автором.

«Відкрилася завіса, – пише О. Попов, – ...і на сцені ми бачимо майстерно перетворене життя, характер бачень художника, його мистецьку індивідуальність, його смак та темперамент». І зверніть увагу – все це відбувається, ще до того, як появилось навіть слово на сцені, це зорова картина, яка налаштовує нас на певний лад, несе необхідну інформацію.

Ось перед нами чудова кімната з величезним диваном. Та все так чудово зроблено, що воно схоже не стільки на житлове приміщення, як на виставку садиби епохи дворянського гнізда, це «Місяць на селі» Тургенєва в баченнях художника М. Добужинського... Тут все зв'язано між собою, все несе відбиток часу і характеризує тих людей, що тут живуть.

Зоровий образ вистави дуже залежить від творчості того художника, якого вибрав режисер. Підшукати художника до майбутньої вистави так само важко, як зробити вірний розподіл ролей у п'єсі. Сучасний художник вистави, якого ми тепер називаємо сценографом, фактично є співавтором режисера-постановника.

Мистецька образність сценографа дуже впливає на конкретне вирішення вистави. Сценограф бачить кожну сцену, кожну деталь оформлення в гармонії з усіма іншими компонентами вистави – з творчістю акторів, з музикою, освітленням. Він збагачує виставу своїм оригінальним баченням.

«Режисер захоплює художника своїм баченням вистави, однак цей вплив на нього не повинен переходити в насильство».

Олексій Дмитрович мав змогу працювати з різними видатними художниками, свій досвід роботи та взаємостосунків з ними він передає у діалогічній формі:

«*Режисер.* Нам потрібно вирішити усі питання, пов'язані з художнім оформленням вистави «Міщани».

Художник. Так. Мені б бажано було отримати від вас точні завдання.

Режисер. Що ви називаєте точними завданнями?

Художник. Я розумію загальний характер і принципи оформлення. Основний зоровий образ вистави. І вимоги до мене стосовно мізанс-

ценування, тобто де і які точки потрібні вам для основних ігрових мізансцен.

Режисер. Мені подобається ваш діловий підхід. Але чи не здається вам, що якщо б я зміг вичерпно відповісти вам на ваші запитання, то мені і непотрібний був би художник?

Художник. Я не розумію вашого питання.

Режисер. Якщо б я побачив у своїй уяві загальний принцип вирішення «Міщан», основний колорит всього оформлення і до цього додав свої вимоги планування, то я міг би запросити хорошого макетника, все це йому розповісти і таким чином обійтися без вас.

Художник. Зазвичай так доводиться працювати. Адже кожен режисер має своє уявлення про п'єсу.

Режисер. Звісно ж, режисер має мати своє ясне уявлення про п'єсу. Однак чи не дуже мізерну роль ви доручаєте собі як художникові. Адже ви читали «Міщан». Хіба це не спонукало вас згадати дещо про стару російську провінцію?

Художник. Певне, що так.

Режисер. Ось і розкажіть мені про той світ, який ви відчули після прочитання п'єси.

Художник. Життя Безсеменових уявилося мені як величезний дубовий саркофаг. В ньому задихається все живе. Дім переповнений речами. Ці речі заважають жити.

Режисер. На мою думку, ви помітили вірні речі. Товкучка речей – це підходить. А що стосується дубового льоху, то мені здається в цьому є якась прямолінійна символіка.

Цей діалог триває далі, а користь від нього така, що в зіткненні уяви режисера та художника народжується нове, вже збагачене творче бачення. Попов пише: «Стосунок режисера до художника такий самий, як його стосунок до актора: чим ширша і багатіша ініціатива, чим яскравіше працює фантазія, тим це вигідніше режисерові, тому що все це збагачує виставу. <...>

Художник. Значить жодних планувальних завдань ви мені не ставите?

Режисер. Жодних. Крім однієї.

Художник. Значить, все ж таки, є одна?

Режисер. Є, але вона вам нічого не підкаже. Сто років тому актори дуже любили бігати до рампи і «закручувати» в публіку монологи. Тепер вони від цього відійшли. У зв'язку з цим плануйте обстановку кімнати

так, щоб максимально був заселений перший план. Адже у прагненні актора бути ближче до глядача нема нічого поганого. Однак вилазити на рампу йому соромно... ось тут і наступають труднощі.

Художник. ...Підлогу я бачу фарбовану і з селянськими доріжками на ній. На стінах багато фотографій в особливих рамках.

Режисер. Після того, як ви зробите чорнові ескізи, ми зустрінемося ще раз і поділимось нашими міркуваннями. А після ескізу в барвах почнемо працювати над макетом. На макеті більш точно все видно, на ньому краще придумати мізансцену.

Кожен театральний художник має індивідуальний, тільки йому притаманний спосіб роботи над п'єсою, а також властивий йому характер взаємостосунків з режисером.

Підкреслені умовні прийоми оформлення спектаклю не знімають питання про внутрішню єдність зорового образу.

Єдина установка на всю виставу також може нести ознаки часу.

«... Те, як вирішується художній образ вистави в цілому, якими засобами та прийомами користується художник для розкриття образу кожної окремої картини повністю залежить від змісту, поетичної природи драматичного твору та композиційної побудови п'єси. В боротьбі зі штампами та трафаретними вирішеннями режисерові потрібна надзвичайна сміливість, щоб утвердити на сцені свіжий зоровий образ вистави».

Місце дії повинно отримувати на сцені образне вираження. Характер цього вираження полягає в кольорі, ритмі, сценічному освітленні, воно має бути в гармонії зі всім тим, що відбувається на сцені. Іноді режисери і художники спеціально застосовують прийом контрасту.

Сильні та глибокі враження від роботи художника в театрі складаються тоді, коли його талант і темперамент рухаються у єдиному річищі всіх творчих сил театру.

Цілісність – основа акторського образу

«... Вміння знаходити гармонію усіх інструментів, які викликає музика вистави при повнозвуччі усіх індивідуальностей – актора, художника, музиканта, – без сумніву становить одну з головних задач режисера. Найбільш яскраве і повне виявлення акторської індивідуальності і вміння спрямувати, використати цю індивідуальність для глибокого розкриття надзавдання вистави, напевно, являє собою найбільшу трудність у режисерській творчості».

А вміння актора вибудовувати свій сценічний образ у глибокому органічному зв'язку з оточуючими його образами, розкриваючись у спілкуванні з ними та розкриваючи їх, вважається найбільш грунтовним завданням акторського мистецтва.

«...В пропонованій роботі нас цікавить саме те, що об'єднує актора і режисера в їх намаганні зробити сценічний образ художньо завершеним», – пише в розділі «Цілісність акторського образу» О. Попов.

Заглиблення в матеріал п'єси і ролі починається зі співставлення п'єси та об'єктивної реальності.

...Боротьба за належний сучасний метод у мистецтві повинна перш за все мати передмовою його життєве творче застосування.

...Мистецтво актора – це горіння і навіть само спалювання. М. Леонідов говорив, що «навіть просту яєчню не підсмажиш на холодній пательні». ...Тільки горіння акторської та режисерської фантазії допомагає акторові з'ясувати поведінку, образ дії тієї людини, в яку він повинен перевтілитися.

Характер зображуваної людини, мета, на яку направлені її зусилля, – все підказує акторові природу його темпераменту. Не можна відривати дії людини від її переживань та почуттів, які породжуються цими діями, які супроводжують ці дії. Через те в мистецтві актора поруч з «наскрізною дією» існує також «психофізичне самопочуття», в якому він проводить свою головну дію ролі».

Станіславський для того, щоб актор не грав почуття, в аналізі п'єси і ролі робив акцент на дії та логіці поведінки. Однак актори і режисери, схильні до зайвої розсудливості, довели ці поради до абсурду. Аналіз дії, свої визначення, що стосуються ролі, вони штучно ізолюють не лише від почуття, а й від тої мети, якій ці дії служать.

«Школа переживань не може вибудовуватися виняткового на аналізі дії».

Варто звернути увагу, що О. Попов особливо педалює думку, що «і дії, і слова – це результат «кромішньої боротьби» нашого розуму і наших почуттів».

Абсолютизація цієї «кромішньої чи безпросвітної боротьби О. Попова, видно має під собою безкомпромісну політичну боротьбу, так і відчуваються слова Горького: «Якщо ворог не здається – його знищують» (*Д. Ч.*). <...> «Пізнати й відобразити прекрасне в людині, так само як відобразити крайність людського падіння і мерзенності характеру, може тільки митець могутньої душі та високих прагнень у

мистецтві». (Однак радянський театр зображував «ворогів народу» тільки здешевленим ставленням до образу). Щодо позитивного образу, то автор знаходить тут переконливі зразки, наприклад образ Пеклєванова. Він пише: «Тихий скромний чоловік непізнаного вигляду, неквапливого ритму і в той же час людина незламної волі та енергії (так грав цього комуністичного провідника актор МХТ Микола Хмельов). ... Усе це було напрацьоване у процесі глибокого спілкування актора з роллю. Це й називається знайти роль в собі і себе в ролі.

«...Пізнаючи думки, почуття, прагнення дійової особи, опановуючи логіку його вчинків і його психофізичного почуття, актор поступово починає бачити світ очима тієї людини, яку він втілює.

Повне злиття актора з образом, коли, як казав Щепкін «навіть голки не просунеш між ними», по суті і є момент найвищої мистецької досконалості, органічності сцен образу.

Однак ми знаємо і таких акторів, які увесь час підкреслюють: ось це, бачите, образ, а ось це, бачите, «я», актор, що його зображує. В цьому відділенні себе від образу багато хто навіть бачить особливий шик лицедійства.

...Частіше за все таке зображення застосовується при виконанні сатиричних образів, але далі «соціального анекдоту» цей присуд над персонажем не розповсюджується, бо ж тут основною задачею актора є намагання показати свою «техніку», ударність малюнку, а в результаті – насмішити глядача.

Такі поняття як смак і почуття міри не є поняттями стійкими. Буває так, що у одного і того ж актора у драмі наявне почуття міри, а в комедії його нема.

Найбільш повне життя актора в образі тоді, коли він поважає те, що утримує його від негайного прийому залу для глядачів. Експлуатація свого таланту заради негайного успіху, в самому процесі виконання ролі, вибиває актора з образу і штовхає до показу образу. Актори можуть перевтілюватися в образ і демонструвати образ. Чим більше актор заповнений внутрішнім багажем – другим планом, внутрішнім монологом, фізичним самопочуттям, тим легше акторові уберегти себе від загравання з глядачами.

... Так само як перший ліпший випадок, хоч би він був і найбільш вірогідним фактом для письменника, ще не стає матеріалом, що узагальнює життя, а найбільш добросовісний архіваріус фактів життя ще не перетворюється в письменника, так і для актора поняття

правдивої поведінки на сцені нерозривно зв'язано з поняттям вірної поведінки у даних запропонованих обставинах і для даної людини з врахуванням всієї його ролі, всього характеру, загальної ідеї, а не окремого місця в ролі.

За допомогою маленької правди, так само як застосовуючи метод фізичних дій, можна дійти до вирішення цілого тільки тоді, коли кожний момент сценічного життя буде мати мету і ця мета буде пов'язана з наскрізною дією. ...На кожну фразу треба дивитися з висоти надзавдання ролі, тільки тоді актор буде правдивим і в окремих деталях і в цілому образі».

Мізансцена

Мізансцена може хвилювати глядача і незалежно від думок і почуттів, які викликає п'єса. Тут проявляється особлива здібність режисера мислити пластичними образами. Це притаманно лише режисерові особлива мова. Вистава отримує свою заражальність через певну стилістику мізансцен, що чітко виражають думку, через темпоритм їх руху.

Мізансцена, без сумніву, одна з наймогутніших засобів вираження задуму режисера. Мистецтво мізансцени вимагає композиційного таланту режисера. Вона завжди з'являється як наслідок вирішення творчих задач.

Сюди входить і розкриття наскрізної дії, і цілісність акторських образів, і фізичне самопочуття дійових осіб, і, нарешті, атмосфера, у якій відбувається дія.

Усім цим формується мізансцена і мізансцена впливає на формування всього цього.

Вірна, образна мізансцена ніколи не виникає сама по собі, вона не може бути самоціллю для режисера, вона завжди стає наслідком комплексного вирішення творчих задач. Не можна ліпити мізансцени з пасивної акторської маси. Необхідно мати розбудженого, дійового актора.

... Всі дії актора на сцені вимагають яскравої, вражаючої сценічної форми. Зацікавлення мізансценою у молодих режисерів пояснюється тим, що мізансцена відіграє роль зорового плода сценічного мистецтва. (Режисера «видно» у мізансцені).

Визначаючи мізансцену, кажуть: це розстановка дійових осіб на сцені для відповідного діалогу. Отже виходить, що можна ще не розкривши змісту сцени, вже розставляти дійових осіб для дії? Деякі молоді режисери шукають мізансцену методом проб і помилок.

... Вірна та виразна мізансцена завжди «промовляє» про головну думку сцени.

«... Мистецьким ідеалом для режисера в реалістичній виставі є такі мізансцени, які конкретно виражають сенс того, що відбувається і, будучи життєво правдивими, в той же час, своєю образною пластичною виразністю піднімалися б до виявлення ідеї вистави».

Принципи і прийоми, за якими режисерам може вдатися поєднання життєвої правдоподібності мізансцени з її глибоким узагальненим смислом, вираженим в образній формі і є для нас головними.

«Життєва правдоподібність, побутова правда в розстановці людських фігур на сцені, у якій зручно акторам подавати акторський текст – задача не дуже важка і малохудожня. Це лінія зовнішньої імітації людської поведінки. Тут відсутня головна ознака мистецтва художнього образу».

Так декларував свою режисерську позицію О. Попов стосовно мізансцени наприкінці другої половини п'ятдесятих років, коли в театральному мистецтві вже існували і народжувалися дуже нежиттєвоправдоподібні вистави, коли театральні митці почали відходити від мхатівських стереотипів і шукати нових виражальних засобів навіть в царині мізансцени.

Тому досвід роботи режисера Попова над масовою виставою у постановках «Полководець Суворов» чи «Важкі роки» навряд чи варто ще раз повторювати. Зараз в театральній практиці розгорнувся такий шалений умовний підхід, що треба вже рятувати просту психологічну правду, життєву конкретику, бо на сцені виникають такі «узагальнення» і «принципи», що глядач не може второпати, що на тій сцені діється.

Згадуючи реалістичні традиції російського театру, О. Попов не тільки готував нові вистави, але й теоретично їх осмислював. Свої ж теоретичні висновки робив досягненням своєї режисерської педагогіки.

Він вважав, що «якщо режисер не зуміє виховати свій колектив в ідейному розумінні, то його режисерські задуми, які б вони не були змістовні і цікаві, приречені на дрібні і суто зовнішні вияви у виставах».

Через те, до кола загальноестетичних проблем, що стосуються театрального мистецтва, на перше місце ставив питання про стосунок театральної творчості до тогочасної соціалістичної дійсності.

Це питання для нього вирішувало все: зміст творчості, вибір героя, стилістика сценічного твору і навіть метод створення вистави. Одним

словом, героїчне життя, героїчний народ, творець нового суспільства – такий фундамент мистецтва театру, мистецтва режисера і актора, найбільш вагомі джерело і критерії істотності їх творчості».

Олексій Дмитрович дуже цінував сучасну п'єсу і любив її ставити, однак дивуєшся, читаючи перший том його творчого спадку, – майже всюди приклади він подає традиційні, мхатівські, а не свої – сучасні.

Замінивши поняття «ансамбль» поняттям «мистецька цілісність вистави», О. Попов пішов далі в розширенні цієї проблеми. Мета цього дослідження, за його свідченням, була така: «...розбудити самостійну творчу думку режисера і актора, спрямовану на узагальнення роботи над цілісним сценічним образом»...

Розвиваючи цю думку, він зауважує: «... коли зусилля творців вистави зливаються в суцільну симфонію, тоді ми перестаємо розрізняти працю окремих творців вистави і потрапляємо під вплив власних асоціацій, безпосередньо включаємося у хід сценічних подій, творча фантазія наша розвивається і збагачує те, що відбувається на сцені.

Йдеться тут не лише про технологічну чи стилістичну єдність вистави, а про глибоку внутрішню єдність, «здатну викликати такі ж думки та почуття і у глядача».

Закінчуючи свою книгу про мистецьку цілісність, Олексій Дмитрович писав: «Метою даної праці було намагання зосередити увагу молодої режисури на деяких питаннях, що ведуть до гармонії усіх частин вистави, до її мистецької цілісності. Нашою радянською режисурою коло цих питань буде, без сумніву, розширюватися, а питання поглиблюватися і уточнюватися».

XVIII. ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО КАРТЕЛЯ. РЕЖИСУРА І ПЕДАГОГІКА ШАРЛЯ ДЮЛЛЕНА

У Франції основний потік театрального руху, що сформувався в часи між двома війнами, пов'язаний з режисерами так званого «Картеля чотирьох» – Шарля Дюллена, Луї Жуве, Гастона Баті та Жоржа Пітоєва. Дюллен та Жуве були учнями Жака Копо. Баті та Пітоєв раніше з Копо не працювали, але поділяли його творчу та ідейну програму.

«Картель» – повчальне явище в історії театру. Чотири режисери, чотири яскраві творчі індивідуальності відмовилися в умовах комерційного театру від конкуренції. За 22 роки цього об'єднання у них не було жодних конфліктів, жодного суперництва у театральній справі, як це зазвичай буває. Їхня творча співдружність не заважала естетичній незалежності кожного з них. Вони враховували досвід своїх попередників – Антуана, Люньє-По, Копо...

Учасники «Картеля» систематично підтримували роботи один одного, починаючи з організації «Картеля» – 6 липня 1927 року. Тоді, за ініціативою Луї Жуве, керівники «авангардних театрів» – «Ательє» (Ш.Дюллен), «Комедії Єлізейських полів» (Г. Баті) і, кочуючі різними приміщеннями трупи Ж.Пітоєва, підписали своєрідний «пакт» про співдружність.

Програма цієї співдружності передбачувала спільне вирішення репертуарних проблем, взаємне інформування про вистави для закордонних гастролей, обговорення і врегулювання різних організаційних та технічних питань.

Все це вимагало благородності, твердості і високої культури. Коли драматург Жюль Ромен приніс Жуве переклад «Вольпоне» Бен-Джонсона, той вирішив, що Дюллен як актор буде сильнішим від нього в ролі Вольпоне і передав п'єсу в театр «Ательє». Так само поводилися і інші учасники «Картеля». Гірка театральна заздрість тут не мала місця.

До режисерів «Картеля» застосовували жорстоку критику. Їм не пробачали щонайменших невдач, докоряли в тому, що вони нищать форму, відкидають традиції минулого. Однак, не було нікого іншого у французькому театрі, хто так дбайливо поставився б до традицій, звільняючи їх від догматичних тлумачень.

Режисери «Картеля» були настільки різні, що ніколи не виголошували спільних декларацій. І все ж вони мали певні спільні риси. О. Фінкельштейн у своєму дослідженні «Картель чотирьох» пише, що це була «відраза де буржуазної моралі та політичних норм – шовінізму, авантюризму, користолюбної зажерливості, культу насильства, війни».

Це загальне ставлення до життя і творчості приводило режисерів «Картеля» до надзвичайної жанрової широти – від фарсу до трагедії, від сентиментальної поезії до інтелектуальної драми і еротичної «розважальності». Авторка цього ж компетентного дослідження до цього додає: «Реалізація тематичної, жанрової, стилістичної різноманітності вимагала відмови від якої б не було нормативності, повної мистецької розкутості, не задля прагнень режисера самовиразитися, а задля того, щоб розчистити акторові шлях до осягнення тексту. Учасники «Картеля», навіть ті, які сприймали режисера як нового творця, як «деміурга театру», дбали про дуже тонку, навіть вишукану достовірність акторського мистецтва».

У ті часи утвердився не сцені тип мислячого актора, для якого стимул до сценічної дії був захований у глибинах його особистості, в його совісті і вірі.

Головною проблемою для них було моральне переродження людини.

Однак, для театрів «Картеля» навіть 30-ті роки, коли вже назріла в Європі загроза фашизму, соціально-політична проблематика так і не стала провідною, вона набрала хіба що образно-асоціативного характеру. Події 40–60-х років зламали плотину нейтралізму французької театральної інтелігенції.

Розповідь про режисерів «Картеля» ми починаємо з Шарля Дюллена. Це був митець, який дуже прислужився французькому театрові. Він виховав у своїй школі і в своєму театрі Жана Вілара і Жана-Луї Барро, Маргерит Жамуа і Марселя Марсо та інших видатних акторів. Він виховав не лише акторів та режисерів, а й композиторів, художників, драматургів. Він перший вивів на сцену Армана Салакру, у нього починав працювати теоретик новітнього театру Антонен Арто.

Він віддав усе своє життя і все своє мистецтво молодій зміні французького театру.

Шарль Дюллен розпочав і закінчив свою акторську кар'єру в ролі Гарпагона («Скупий» Мольєра). Першу свою роль він зіграв у театрі «Стара голуб'ятня» у 1913 р. (краща вистава Копо), а останній раз він виступив у цій ролі на гастролях в Екс-ан Прованс у 1949 році. Багато разів ставив цю улюблену п'єсу сам.

О. Фінкельштейн відразу подає концептуальний підхід режисера і актора Дюллена до цього класичного твору. Вона ґрунтує свої міркування на підсумковій роботі Дюллена про «Скупого» Мольєра, яка була написана у 1946 році, на схилі діяльності цього знаменитого митця.

У цій роботі Дюллен починає з аналізу поняття терміну «традиція». Він робить це співставлення іконографією п'єси та висловлювання критиків різних епох. Наприклад: на першому плані п'єси «Скупий», виданої у 1682 році, зображений опецькуватий, неголений чоловік, у якого очі скошені вбік так, начебто він уникає погляду свого співрозмовника. «Перед нами персонаж грубий, недовірливий: на його фізіономії, – пише Дюллен, – виражена фальшива доброта вкупі з буржуазним самовдоволенням»... Минає 50 років і «Скупого» ілюструє художник Буме (1734 р.). Гарпагон вже не смішний. Він серйозний і майже вишуканий. Це герой, який у літературі XVIII ст. має позитивні риси. У зіткненні такого Гарпагона з сином, – зауважує Дюллен, – художник, видно, стоїть на боці зневаженого батька. Адже писав Руссо у «Листі до дАламбера про видовища»: «Недобре бути скупим і до того лихварем, але ще гірше, коли син не поважає батька». (...) При такому тлумаченні стосунки Гарпагона з іншими персонажами... стають неправдоподібними. П'єса все більше втрачає зв'язок із задумом Мольєра. Під кінець XIX ст. вона перетворюється у хитросплетений набір комедійних трюків. У Ленуара (1890) зображений старець – розгублений, сумний і прямодушний вигляд якого дуже далекий від того хитрого і скритого персонажа, який зображений на гравюрі 1682 р.

Три ілюстрації різних років – три концепції головного персонажа п'єси, вони без сумніву пов'язані зі сценічним трактуванням і персонажа, і прочитання п'єси.

У різні часи п'єса ставилася по-різному; саме час, епоха владно проривали панцир традиції.

На яку ж традицію повинні опиратися режисер і актори, які ставлять певну відому комедію? «Є лише один критерій, – відповідав Дюллен, – сама п'єса, її драматичні реалії, уся сукупність людських взаємостосунків виведених у ній». Далі подається досконалий аналіз комедії «Скупий», у якому дуже чітко досліджені мотиви поведінки персонажів, розгортається динаміка характерів і подій п'єси, зважується стилістика і поетика автора, накреслюються постановочні прийоми, підхід до декорації, костюмів, сценічного мовлення».

Ми бачимо, що Дюллен дуже своєрідно ставився до постановочної

традиції класичного твору, він не канонізував його, як це робилося в «Комеді Франсез», він, шануючи автора, шукав зближення класики з сучасністю. Дюллен протестував проти того, що «Скупого» грають не як п'єсу, а як серію скетчів про Гарпагона. Адже Гарпагон живе не в порожньому просторі, навколо нього різні люди і їх не треба відтісняти на другий план.

Дюллен любить молодь, яка оточує Гарпагона. На тлі чистоти юності ще чіткіше вимальовується чорний силует Гарпагона.

Шарль Дюллен бачив, що кожна історична епоха накладає свій відбиток на традицію постановки класичного твору. І тому що в офіційних театральних колах Франції на постановочні прийоми класичних п'єс була накладена міцна «броня» непорушності, він у своїй практиці відважно ламав її, зберігаючи при тому стильові особливості автора.

Шарль Дюллен (1885–1949) – один із кращих авторів французької сцени першої половини XX століття, режисер-новатор, творчість якого була у постійному розвиткові. Він був дуже чутливий до збагачення сценічної естетики і з неймовірною гостротою ставився до пекучих проблем часу. Він був митцем багатогранним, умів поєднувати глибину думки з темпераментом її сценічної вияви, умів захоплюватися, ризикувати, експериментувати. «...Його акторські та режисерські роботи відзначаються майстерним бешкетуванням, і при цьому не втрачають у вагомості; його думка завжди була спрямована в майбутнє і в той же час зберігала традицію, у якій йому були близькими й дорогими і бездоганна вишукана краса, і шалена ярмаркова стихія, Расін і балаган, Малерб і Брюскамбіль».

Дитинство Шарля Дюллена пройшло в маєтку батька – мирового судді в Савойї. Яскраві та різноманітні враження від живописної природи, зустрічі з колоритними типами селян, які зверталися до судді, спілкування з контрабандистами, які часто ночували в домі судді, виховали у хлопця поетичність сприймання, органічний гумор, фантазію і близькість до простих людей. Систематичної освіти Дюллен не отримав, якщо не вважати початкової школи і пару класів семінарії.

Однак, вже в ранньому дитинстві він познайомився з драматургією Корнеля, Расіна, Мольєра. Коли хлопцеві виповнилося сімнадцять років, батьки відправили його до Ліона «осягати торгівлю».

З торгівлею у юнака любові не вийшло, зате дуже привабив місцевий театр, який він охоче відвідував. Ночами він запоєм читає драматичні твори. Він заводить знайомства з юнаками, які вели цікаві розмови про

мистецтво, бере уроки акторської майстерності і навіть вступає до консерваторії навчатися декламації.

Після смерті батьків, він рішуче прагне стати актором і повертається до Парижа.

Шість довгих років працює Дюллен в незначних театрах передмістя, отримуючи дрібну заробітну платню, доки його не побачив у епізодичній ролі Андре Антуан. Працюючи під керівництвом цього майстра в театрі Одеон, юнак даремне намагається вступити до драматичних класів Паризької Консерваторії. В театрі Антуана він осягає певне розуміння сценічного образу. Однак, у цьому театрі у нього народжується відраза до натуралізму, який він зненавидів на все життя.

У 1911 році відбувається вирішальна подія у житті Шарля Дюллена. Він з великим успіхом виконав роль Смердякова у виставі «Брати Карамазови», поставленої Андре Дюреком на сцені Театру мистецтв Жана Руше. На ранок після цієї вистави Дюллен прокинувся відомим.

В наступному сезоні молодий актор ставить у театрі Руше свою першу режисерську роботу – виставу «Марія Магдалина» Геббеля.

У 1913 році Жак Копо, створивши новий театр «Стара Голуб'ятня», запрошує на роботу Ш. Дюллена. Саме в цьому театрі Дюллен зіграв свою найулюбленішу роль Гарпагона у п'єсі «Скупий» Мольєра. Вистави Копо, пронизані гуманізмом та поезією, дуже позитивно впливають на професійне формування Дюллена як актора. Копо сформулював кредо поетичного театру для утвердження людяності... Він висунув ідею створення колективу однодумців, здатного до творчого пошуку не заради грошей або слави, а заради любові до театру.

У театрі Копо Дюллен сформувався як майстер сцени. Однак незабаром вибухнула війна і молодий патріот негайно відправився захищати Батьківщину. Під час війни театр Копо «Стара Голуб'ятня» поїхав на гастролі в США. Дюллен прилучився до нього тільки в 1918 році, після закінчення війни. Йому одразу запропонували багато цікавих ролей, які дали йому можливість стати відомим актором, але саме тут почалися його суперечки з Копо. Дюллен вже виробив власний погляд на театральне мистецтво і цей погляд не завжди збігався з вимогами його шефа. Дюллен пише в той час у листі до своєї сестри: «Копо не зовсім згоден зі мною. Це напевно тому, що в глибині він менше живий, ніж я. Він літератор, який надає більшу перевагу книжкам, ніж реальності»... Дюллен в той час із захопленням працював над роллю Росмера у п'єсі «Росмерсхольм» Ібсена, розрив з Копо невідворотно наближувався.

Яких тільки причин не висували, пояснюючи розрив Дюллена з Копо. Сам Дюллен, коли його через 25 років спитали про це, відповів так: «Я вже не знаю. Це не має значення. У роботі над текстом я ніколи не конфліктував з Копо. Він поважав текст і прямий сенс драматичного твору. Тоді цього було досить, щоб тебе вважали революціонером. Що стосується мене, то я спілкуючись з ним, навчився більше, ніж за усі початкові роки моєї роботи». Копо ж проводжував усе життя ніжно любити відступника, який «надав перевагу чарам фантазії та почуття над раціональною ясністю думки», – пише О. Фінкельштейн.

На початку 1919 року Дюллен повернувся в Париж дуже похмурим. Розрив з учителем сильно вплинув на нього.

Однак, його відразу запросив до свого театру інший знаменитий режисер Франції Фірмен Жем'є. Жем'є був надзвичайно працездатним митцем і ця риса споріднювала Дюллена з ним. У театрі Жем'є в той час працював молодий Гастон Баті.

Він відразу використав Дюллена на роль Гарпагона. Дюллен повторився в цій ролі, хоч Жем'є прагнув її вирішити у гротескному плані. Однак, творча несумісність не заважала їм разом працювати. Ф. Жем'є навіть «запряг» його у театральну педагогіку. Було запропоновано Дюллену роботу у класі так званої Синдикальної Консерваторії. Дюллен був зайнятий надзвичайно цікавою роботою, він виховував нову акторську зміну в класі Жем'є і грав першорядні ролі (Жака Урі у «Благовіщенні» П. Клоделя, Пророка в «Самумі» А. Ленормана, Продавця тіней у «Великій пасторалі», Солдата в «Рабах», Гарпагона в «Скупому») у так званому другому театрі Франції. Перед ним знову зайнялася кар'єра театральної «зірки» з великими гонорарами, славою та іншими здобутками. І саме в цей «зірковий» час він робить найбільш крутий поворот у своєму житті: покидає забезпечене становище процвітаючого актора і, очоливши групу «школярів» у мистецтві, створює власний театр.

Цей театр ще не мав ні приміщення, ні жодного матеріального забезпечення, але вже мав символічну назву «Ательє», тобто майстерню для творчих шукань у мистецтві театру.

Коли Дюллен сказав про своє рішення Жем'є, котрий дуже цінував його як актора, той без особливого гніву погодився, сказавши лише: «Чим більш безумно, тим більш смішно».

Ця надзвичайна подія відбулася у липні 1920 року. Дюллен вивіз юних безумців на село і звелів дуже наполегливо працювати і вчити-

ся. Село це було зовсім невеличке, в ньому розмістилося лише семеро учнів драматичної школи, серед них – Люсьєн Арно, який став потім відданим співробітником, майже сином Дюллена, Антонен Арто – фантаст і декоратор, завжди спрямований у майбутнє.

Вони усі працювали з шаленим ентузіазмом і вже через два тижні були готові три мініатюри і показані селянам.

Дюллен розумів, що людям після лиховісної війни потрібно перш за все розважатися в театрі, забути злигодні і горе. Він розвивав сміхову стихію майже циркового порядку.

У квітні 1920 року Дюллен говорив, що «театр створений не для роздумів...». Однак, при цьому прийняв до репертуару таку складну п'єсу як «Життя – це сон». Він взяв репертуарний курс на життєрадісну п'єсу сучасних початкуючих авторів (Марсель Ашар, Арман Салакру та класичні – «Антігона» Софокла, «Птахи» Аристофана, «Вольпоне» Бена Джонсона). Він культивував з молоддю розкутий імпровізаційний стиль, розвивав прийоми сатири і оригінального підходу до кожної нової постановки.

Прибувши з села до Парижа, він винайняв маленьке приміщення на вулиці Оноре-Шевальє, що було до того крамницею продавця фарб. Сцени там зовсім не було, актори змайструвала поміст, який вривався своїм дзьобом в зал. Цей зал міг вмістити в собі лише 20 глядачів. І в такому приміщенні йшла складна вистава «Життя – це сон».

Дюллен побачив у цій п'єсі проблему виникнення людської гідності в рабі. Герой п'єси Сигизмундо, що був ув'язнений від народження і виріс у кайданах, несподівано усвідомлює страшну силу несправедливості, що зробила його рабом, і він спочатку з надзвичайною старанністю нищить все, що існує навколо. А потім отримує перемогу над самим собою – підкоряє інстинкт волі, мудрості, милосердю. Критики називали цей образ одним з кращих досягнень актора Дюллена. Це була його тема – процес духовного дозрівання людини.

В цій першій виставі «Ательє» вже звучав принцип, висунутий Копо – вимога економії виражальних залобів. Однак Дюллен до цього додав: «Надмірна кількість декорації – ознака бідності фантазії». Дюллен прагнув, щоб «постановочне вирішення вистави вливалося в її тканину, розкривало внутрішню сутність п'єси»...

Вистава була злагоджено зроблена, але хто її бачив? Жменька друзів чи знайомих? А Дюллен весь час мріяв про велику сцену, де можна було б говорити з широким загалом людей. І це сталося. Зателефонували з

Ліона і попросили Дюллена зіграти Гарпагона в місті його молодості на якомусь святі. Люсьєн Арно, що взяв слухавку, заявив, що Дюллен може приїхати лише з власним театром. Це була авантюра. За короткий час треба було підготувати з початковою трупою знову складну виставу. Однак, Дюллен не відмовився від неї і зумів вивести своїх пташенят на справжню велику сцену. Молодим акторам для їхнього самоствердження потрібен був глядач. Дюллен це розумів і вже навесні 1933 року домовився з кінотеатром, щоб два-три рази на тиждень давати там вистави. Приміщення це мало пристойну сцену і досить великий зал для глядачів. Актори тримали справжнього паризького глядача. Вони грали з новим запалом «Життя – це сон». Дюллен поновив «Скупого», використавши при цьому забавні молодіжні імпровізації. В одній із таких імпровізацій виступила Маргарит Жамуа. Її «фіалка» викликала у глядачів захоплююче враження. Початкуючий театр ставав розсадником талантів.

Після закінчення першого сезону, Дюллен знову вивіз свою трупу в село Неронвіль. Тепер його актори мали тут більший успіх, ніж минулого року. Вони повірили в себе.

Восени того ж року Дюллену вдалося орендувати постійне приміщення театру на площі Данку, де розгорнулась його плідна та довголітня творча робота.

Дюллен тут ставить п'єси-казки, поетичні з присмаком містики, а поруч з ними комедійні жарти, у яких утверджується радісне, оптимістичне світосприймання. Він розгортає роботу з молодшими драматургами. Перші успіхи у цьому «заході» отримав актор Марсель Марешаль, який перший перейшов з театру «Стара Голуб'ятня» до «Ательє». П'єса Ашара «Чи бажаєте грати зі мною?», підготовлена з допомогою Дюллена, була досконало втілена молодими акторами. Вони використовували тут циркові прийоми та мистецтво «лаці». Дюллен знайшов своєрідну атмосферу фарсу, яка виручала його у цей період роботи. Його вистави привабили увагу парижан.

Однак, не лише комедійно-ігрова стихія цікавила цього майстра режисури. У 1923 році він поставив п'єсу Луїджі Піранделло «Насолода в благочинності». У творі італійського парадоксаліста Дюллен відчув справжню трагедію простої людини, пригнобленої незрозумілими для неї суперечностями дійсності. Довівши конкретно-побутові образи у цій та ще другій постановці (1924 року) «Це так, якщо це вам так здається» до гротескного вияву, Дюллен подолав релятивізм автора. Він грав

у цих п'єсах ролі Ламберто Лаудізі та Бальдовіно. «Він поєднував у своїй грі безстрашний реалізм з високою поезією, він досягав пристрасного осудження несправедливості, яке мало в кінцевому підсумкові соціальне коріння... Ці образи стали камертоном всієї його роботи».

Постановка п'єс Піранделло суттєво збагатила творчість театру «Ательє», підкреслила актуальність його прагнень.

Другим джерелом актуалізації творчості Дюллена став класичний репертуар. У 1923 році Дюллен поставив «Антігону» Софокла в адаптації Жана Кокто. У цій трагедії він зіграв роль Креона. Декорації створив Пабло Пікассо, музику написав Артюр Онеггер. Постановка цієї вистави, хоч і мала певну надмірну вишуканість у сценографії та музиці, прозвучала змістовно і поетично.

Великий успіх театрові «Ательє» принесла постановка комедійної класики. У другій половині двадцятих років Дюллен рішуче став подавати сатиричну тему. Вона проявлялася в таких комедіях як «Епісін, або Мовчазна жінка» Бена Джонсона, «Птахи» Аристофана (1928) і перш за все «Вольпоне» Бена Джонсона. Зупинимося на «Вольпоне».

Це була подвійна адаптація цієї комедії, зроблена спочатку Стефаном Цвейгом, а потім Жюлем Роменом. Дюллен створив виставу, при ренесансній яскравості, значного поетичного масштабу. Декорація нагадувала архітектуру епохи Відродження, автором її був Андре Барсак, який проявив себе пізніше як талановитий художник і режисер. «Перед глядачами пройшла барвиста процесія шахраїв, егоїстів, скупердяїв. Під світлом театральних прожекторів вершився справедливий суд над купцем Корвіно, багачем Вольпоне (акт. Шарль Дюллен) і кара накладалася на них нищівним злісно-викривальним сміхом. Дюллен наснажив свою постановку звинувачувальними мотивами, в яких легко було розгледіти співзвучність сучасності. В ролі Вольпоне він отримав найбільшу свою акторську перемогу». О. Фінкельштейн у своєму дослідженні подає значно більше відомостей про роботу Дюллена саме над цією роллю: «Він грав шахрая і любителя солодких відчуттів, для якого шалена радість від обману була не меншою насолодою, ніж саме надбання багатства. Прикинувшись помираючим, Вольпоне виманює гроші і дорогі подарунки у своїх спадкоємців, використовуючи низькі пристрасті людей».

Вольпоне впивається помстою. У нестримній хвалькуватості, блазенському тріумфуванні, масному цинізмі Вольпоне – Дюллена було щось дуже знайоме, адже в епоху аферистів... нахаба і демагог у Франції процвітали».

В класичних постановках «Ательє» визріває стиль маломовний і максимально яскравий, зрозумілий і синтетичний, глибоко прокреслений. Дюллен закликав режисерів шукати джерело натхнення в тексті п'єси і твердив, що стилі – це перш за все точність прочитання.

Напевно, через те усі його вистави так категорично не подібні між собою, однак, при цьому, усім їм притаманна укрупненість акторської гри – динамічної, чіткої, побудованої на виразній пластиці і добірному мовленні. Дюллен навчав своїх акторів на репетиціях та в школі, яку він організував при театрі. Дюллен так само як Станіславський вимагав єдності психічного та фізичного життя актора на сцені, але при цьому він був прихильником ідеї «ретеатралізації театру», яку висунув ще Копо.

Дюллен творив театр-свято, театр більш виразний, ніж сама реальність. Однак, наступали грізні 30-ті роки і мистецтво цього майстра все більше відгукувалося на те, що діялося у світі. Мистецтво театру «Ательє», сучасне за формою, стало гостро актуальним за змістом і приваблювало все більше і більше глядачів. У грудні 1932 року Дюллен ставить комедію Аристофана «Мир» і від імені свого героя Тригея та від власного імені звертається до глядачів посилити свої зусилля у боротьбі за мир.

У листопаді 1933 року він використовує шекспірівського Ричарда III, щоб порівняти дії цього короля-злочинця з діями фашистських главарів, які прийшли до влади. У січні 1937 року Дюллен ставить «Юлія Цезаря» Шекспіра, чітко прокреслюючи сучасне звучання п'єси.

Режисер Дюллен проводить у 30-ті роки значну громадську роботу, в результаті чого його запрошують до режисерської колегії головного театру Франції «Комеді Франсез». В цьому театрі він ставить знамениту комедію П. Бомарше «Весілля Фігаро».

У тому ж сезоні 1938–1939 років він знову звертається до Аристофана і ставить чи не найбільш веселу та життєрадісну виставу «Плутос». Однак, загроза війни стає на порядок денний і митець, який колись твердив, що «театр – не місце для сконцентрованих роздумів», робить сцену театру «Ательє» полем битви ідей. У листопаді 1938 року він ставить п'єсу Армана Салакру «Земля кругла». Спектакль, який говорив про часи Савонароли, прозвучав як звинувачувальний акт проти фашистського безчинства.

У червні 1940 року німецько-фашистські війська вторглися у Францію і незабаром зайняли Париж. В ці дні національної трагедії Дюллен залишає театр «Ательє» на догляд свого вірного учня Андре

Барсака, а сам переходить зі своєю трупою спочатку до Театру де Парі, а потім у величезне приміщення Театру Сари Бернар, перейменованого окупантами в Театр де ля Сіте. Дюллен хоче виконати свій обов'язок патріота й чесного художника: він звертається до своїх співгромадян з підбадьоренням, з нагадуванням про велич національної культури, із закликом не схилитися перед загарбниками.

В цьому театрі він поновлює «Скупого» Мольєра і ставить п'єсу Бальзака «Ділок». У червні 1943 року тут глядач побачив виставу, яка пролунала в окупованому Парижі як заклик до боротьби. Постановка п'єси Жана Поля Сартра «Мухи» була особистим внеском Дюллена у Всенародну боротьбу з окупантами. Це був акт громадянської мужності митця. Учень режисера і його біограф Люсьєн Арно писав згодом, згадуючи спектакль «Мухи»: Дюллен «поставив одну з найбільших п'єс епохи і відкрив одного з найбільших драматургів сучасності, думка якого встала на диби перед обличчям окупантів».

Після звільнення Парижа та закінчення війни Дюллен ставить на сцені Театру де ля Сіте «Король Лір» Шекспіра (1944), «Солдат і чарівниця» Салакру (1946), «Цинну» Корнеля (1947). Усі ці вистави користувалися значним успіхом у глядача. Однак, цей успіх не врятував Дюллена. Він не зміг сплатити заборгованість муніципалітету Парижа в сумі півмільйона франків. Його звільнили з театру. Знаменитий режисер залишився без театру. Останнім режисерським актом Дюллена була постановка п'єси Армана Салакру «Архіпелаг Ленуар», яка відбулася на сцені театру Монпарнас в 1947 році, де його дружньо зустрів товариш по «Картеля» Гастон Баті. Ця вистава знову підкреслила нев'янучу майстерність режисера і актора Шарля Дюллена.

Дюллен помер у грудні 1949 року. Він залишив помітний слід у сценічному мистецтві Франції XX століття. Він не тільки розробив деякі найважливіші сценічні принципи, що були використані в майбутньому, а й виховав цілу плеяду майстрів, які прийшли у французький театр на зміну «Картеля» і сміливо продовжили його пошуки. Серед них були Жан-Луї Барро, Андре Барсак, Мішель Вітольд, Жан Вілар та інші.

Будівничий французького народного театру Жан Вілар, який здійснив багато мрій свого вчителя, так визначив величезне значення Дюллена в житті його учнів: «Мало сказати, що ми йому багато чим зобов'язані, ми зобов'язані йому всім».

XIX. РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛУЇ ЖУВЕ

Другий учасник «Картеля» Луї Жуве (1887–1951) так само, як і Дюллен, дуже яскраво проявив свій режисерський та акторський талант. Це був митець, який мислив благородними, але і досить абстрактними категоріями. Він надзвичайно чутливо сприймав свій час, брав на себе його турботи й сподівання. Він гірко сприймав усі розчарування людей, їхню соціальну і політичну невлаштованість.

Спеціального театрального вишколення Жуве не отримав, за освітою мав лише фах фармацевта. До Парижа прибув у 1907 році, вчився в університеті і дуже захоплювався театральною справою. На цьому ґрунті познайомився і завів дружбу з Шарлем Дюлленом, разом з яким почав працювати в Театрі мистецтв Жака Руше. Тричі намагався вступити на навчання у драматичний клас Паризької Консерваторії і тричі там не знаходили у нього необхідних даних для здобуття професії актора.

З 1911 року він виконує епізодичні ролі в театрі Руше, тут він знайомиться з Жаком Копо, який відіграв у його творчому становленні вирішальну роль.

Коли у 1913 році Ж. Копо відкрив свій театр «Стара Голуб'ятня», він запросив Жуве до себе на посаду завідувача постановочною частиною. Необхідно відразу сказати, що Копо отримав в особі Жуве не лише відданого і вірного учня, а й дуже корисного помічника в розгортанні спеціального устаткування, талановитого новатора-освітлювача і навіть театрального художника. Жуве починає виступати і як актор. У виставі «Брати Карамазови» він грає роль Федора Павловича. Жак Копо виконував тут роль Івана Карамазова, а Шарль Дюллен повторив свою видатну роботу – роль Смердякова. У виставі «Дванадцята ніч» Шекспіра Жуве досягнув значного творчого успіху в ролі сера Егючика. Виявилося, що молодий актор має нахил до гострохарактерних ролей.

Створення характерного образу допомагало Жуве долати надмірну скутість при виступі на сцені. Сховавшись за чудернацьку характерність, він діяв більш впевнено і виразно. Егючика він грав як наївного зромантизованого недоумка, що мав у собі і риси «трагіка з примусу».

З перших вдало зроблених робіт у театрі «Стара Голуб'ятня» критика відмічала також роль Жеронта («Витівки Скапена» Мольєра) та

Брідуазона («Весілля Фігаро» Бомарше). Жуве намагався не лише висміяти своїх героїв, але й наснажити їх певною психологічною правдою.

Коли настала перша імперіалістична війна, Жуве, так само як Дюллен, відправився на фронт захищати батьківщину. З фронту він часто писав листи Копо, але нічого не розповідав про бої, а завжди заводив розмову про удосконалення сценічного дійства в часи, коли настане мир.

Під час війни театр «Стара Голуб'ятня» виїхав на гастролі до США і перебував там аж до 1919 року. Жуве ще встиг побувати там на гастролях.

У 1922 році Л. Жуве виповнилося 35 років, тому нема нічого дивного, що саме в цей час він переходить на роботу в «Театр Єлисейських полів», один з найбільших театрів Парижа, де могла ширше розгорнутися його режисерська та акторська діяльність. Причину розходження Жуве з Копо важко визначити. Театрознавці цитують слова Жуве, сказані ним аж у 1946 році: «Я не покинув «Стару Голуб'ятню», «Стара Голуб'ятня» покинула мене». Напевно, режисер Жуве пішов з цього театру тому, що керівник театру Копо на початку 20-х років почав заглиблюватися у лабораторну роботу, а Жуве був палким прихильником театру дійового, тісно пов'язаного з глядачами. Він рвався до практичної роботи, і не лише акторської, а й режисерської, і його перехід до іншого театру був просто неминучим. Однак, Жуве назавжди зберіг почуття вдячності Копо за все, що він зробив для нього. «Без Копо я б витратив десять років, щоб проявити себе... Я можу сказати, що зобов'язаний йому усім, що я зробив», – писав Жуве після смерті Копо.

В «Театрі Єлисейських полів» Жуве отримав багато різноманітних функцій. Йому було доручено перебудову виставкової зали, він також керував побудовою декораційних майстерень та інших технічних цехів. Незабаром до загальної будівлі приєднався ще один театральний зал на 256 місць, він став називатися «Студія Єлисейських полів». В цьому студійному приміщенні дуже довго працював третій учасник «Картеля» – Гастон Баті. Лише через півроку Жуве зумів нарешті відкрити свій перший сезон у приміщенні «Комедії Єлисейських полів». Почався довгий і найбільш значний період творчості Луї Жуве – режисера, актора, театрального художника.

До виняткової «проблеми успіху» Жуве підходив конкретно, як театральний практик. Він нагадував, що найбільш благородні і безкорисні ідеї не можуть бути реалізовані на сцені, якщо глядачі не захочуть дивитися виставу. «Театр має бути перш за все засобом торгівлі, процві-

таючим комерційним підприємством і тільки тоді йому дозволяється утвердитися в царині мистецтва». «Драматичне мистецтво не існує, якщо воно не має успіху».

Жуве чудово розумів, скільки ускладнень принесла театру оця «жахлива альтернатива». Однак Софокл, Шекспір, Мольєр, Расін були драматургами, які вміли подобатися своїм сучасникам. Закон успіху породив не лише негативні властивості театру, але й його знаменитих геніїв, які знали як захопити думки і почуття глядачів своєї епохи. У потрійній єдності: автор – актор – глядач найбільшу відповідальність, на думку Жуве, несе драматург».

Л. Жуве відкинув усілякі постановочні новації, якими раніше так успішно користувався, він дійшов висновку, що не обладнання сцени вирішить проблему сучасного театру, а лише жива хвилююча розмова зі своїми сучасниками.

13 березня 1923 року Жуве відкрив свій перший сезон п'єсою Жюля Ромена «Пан Труадек розважається». Ромена як драматурга відкрив Копо, поставивши його п'єсу «Кромдейр-старий». Жуве грав у цій виставі патріарха унаністської общини. Цей утопічно налаштований чоловік, мріяв через духовне зближення людей подолати соціальні, економічні та воєнні конфлікти, які роздирають сучасне суспільство. Однак, ні вистава, ні образ, створені Жуве, не уникли тут сатиричного змалювання.

Вистава «Пан Труадек розважається» відразу зарекомендувала режисера Жуве як аматора комедійного жанру. Взагалі, у 20–30-ті роки комедія стала поважаним жанром французів. Жюль Ромен припав їм до душі. Він створив сатиричний образ Труадека, що фігурував аж у трьох п'єсах, присвячених йому. Труадек – «феноменальний, вкрай наївний, але не позбавлений нахабства «гидкий дідуган», вчений невіглас, професор географії. Найхарактерніша його риса – здатність приваблювати шахраїв усіх ґатунків, які на всі лади використовували тупість і марнославство цього «професора». Жуве виконав цю роль з притаманною йому манерою сплаву карикатури і психологічної достовірності. Незважаючи на те, що працювати довелось із чужим колективом, він зумів вплинути на нього і мистецтвом режисера, і майстерністю актора, й винахідливістю художника-декоратора. Це був справжній успіх, той успіх, без якого не можна донести до глядача, за думкою Жуве, потрібні і корисні думки зі сцени театру. Однак, це ще був невикінчений успіх режисера Луї Жуве.

Такого успіху він досягнув разом із драматургом Жюлем Роменом постановкою комедії «Кнок, або Торжество медицини», яка відбулася 14 грудня 1923 року. Жуве визнавав, що ще ніколи не мав такого успіху. Він визнавав, що цій комедії Ромена він великою мірою завдячує існуванню свого театру. «Жуве грав Кнока протягом всього свого життя – в Парижі, в провінції, у багатьох країнах Європи, Африки, Америки. «Кнок» витримав 1440 вистав, завжди виручав, коли провалювалася якась інша п'єса, або просто терміново потрібні були гроші. «Кнок» приваблював глядача протягом двадцяти восьми років. Причину такої довготривалої популярності вистави Жуве бачив у самій п'єсі, у її пророчому характері: «Кнок» для нього став провісником ери втрати людяності».

Чому ж ця п'єса стала такою привабливою, що навіть ім'я її героя стало прозивним? Тут фарсова стихія, яку так полюбляв Жуве, поступилася місцем психологічному гротеску, який пролив світло на дуже важливі явища життя європейського суспільства. Сталося сатиричне викриття насильства, фальші та обману першої половини XX століття. Щоб чіткіше це збагнути необхідно ознайомитися хоча б з коротким змістом комедії.

В провінційному містечку з'явився якийсь дивний чоловік з обличчям аскета, з поглядом гіпнотизера, з манерами мандрівного ілюзіоніста – лікар Кнок. Безпомилково розбираючись у психології своїх пацієнтів, цей лікар Кнок, одурманивши одних незрозумілими термінами, переконавши інших винахідливими софізмами, завоювавши третіх імпозантністю манер, урешті-решт, домагався того, що всі мешканці містечка знаходили в собі неіснуючі хвороби і почали товпитися біля порогу кабінету цього лікаря. Луї Жуве, який виконував цю роль, зумів створити страшнуватий тип демагога, що в найдосконалішій формі опанував мистецтво одурманювання людей. Професійна поведінка медика була розроблена Жуве з надзвичайною точністю (адже він мав диплом медпрацівника), хоч в ній був певний присмак карикатурності. І все ж автор наділив Кнока майже магнетичною силою впливу на своє оточення; через це, ще більш виразно виглядали психологічні трюки, за допомогою яких цей медичний комерсант поневолював прагнення людей. Європа в ті часи була в такому економічному і моральному становищі, що за висловом Жуве «достатньо було б Кноку... зайнятися менш мирною діяльністю, щоб спустити з ланцюгів... величезні стихійні нещастя». Образ Кнока став одним з найвагоміших творчих досягнень

Жуве, який опанував у цій ролі мистецтво вміння жити почуттями героя і гранично загострено виражати психологічне становище. Через це ще більш страшними і огидними виглядали ті психологічні трюки, за допомогою яких цей комбінатор маніпулював волею людей».

Образ Кнока став одним із найважливіших творчих досягнень Луї Жуве, його прагнення за видимістю відшукати єдність, за поверхнею явища – морально-філософський ґрунт. У цій виставі Жуве, спочатку інтуїтивно, а потім дедалі більш усвідомлено, виявив внутрішні процеси свого століття.

Кнокові вдавалося перетворювати цілком здорових людей у своїх пацієнтів. Подібне «зомбування» почало відбуватися і в політичному житті людей. Прагнення лікуватися, що стало загальною манією людей, виступає тут як пророчий знак. Жуве засобом постановки п'єси Ромена декларує: «Люди втрачають здатність опору, здатність самостійних суджень. Скупий розтрачує гроші на ліки, весельчак втрачає веселість. Всі підкоряються владному впливу ще невідомих сил». «Це інформація і її одурманюючі досягнення, – пише Жуве, – її драматизація і досягнення нових тривог і нових потреб. Ці жахливі тривоги від нині міцно триматимуть в обіймах людство. Новий ступінь розвитку цивілізації здатний породжувати не лише благо, а й велику небезпеку, тому, що там прихована «лукава провокація», «сучасний і універсальний механізм зневолення людей». Це певна сугестія і самосугестія, це масовий гіпноз – так розкриває п'єсу про медичного шахрая талановитий режисер. «Коли б Кнок був генералом, ідея миру не встояла б перед ним довше, ніж встояла ідея здоров'я»– казав Жуве.

Спектакль «Кнок» мав одну рідкісну властивість – він не старів. Навпаки, здавалося, що час робить його ще досконалішим. Однак, плин часу вимагав і загального вдосконалення роботи театру Комедії Єлисейських полів.

Жуве почав глибоко замислюватися стосовно акторської роботи взагалі і про роботу режисера з акторами зокрема.

В трупі Жуве спочатку не було великих майстрів. Він проводив репетиції так, як звик це робити у «Старій Голуб'ятні», пояснюючи внутрішні мотиви поведінки персонажів, домагаючись психологічної переконливості, шукав визначену жанром виразність міміки і жесту. Він іноді підказував акторам жести, інтонації, дбайливо шліфував мову, виступаючи носієм французької сценічної традиції, у якій артикуляція, інтонація, тональність, ритм, барва звуку і слова завжди відігравали вирішальну роль.

Він домагався виразності у найбільш коротких репліках. Однак, окремі режисерські прийоми не допомагали вирішити питання – що ж потрібно робити актору: «бути чи зображувати?». Повинен актор жити на сцені своїми почуттями чи почуттями персонажа? Чи повинен бути актор щирим і що таке акторська щирість? Як подолати на сцені «трак» (так французькі актори називають шок, паралізуючий актора, охопленого страхом перед глядачем)?

Це були ті питання, котрі завжди стають перед режисером, який намагається досягти сценічної правди. Л. Жуве власним досвідом зрозумів те, «що звичайне акторське самопочуття на сцені» є саме той «вивих», при якому «актор повинен зовнішнім ладом показати те, що не відчуває всередині, що не рівнозначне творчому самопочуттю». Молодий Жуве відчув це на собі. Він тоді або ховався за зовнішньою характерністю, або шукав шлях до наївності через імпровізацію. Зрілий Жуве потягнувся до «трансцендентного», до «надчуттєвого», як свідчать французькі критики. В теорії, напевно, так і було, однак, коли він від загальних слів переходив до практичної роботи з актором, він ставав фахівцем, який шукав стежку до того, що К. Станіславський називав «творчою надсвідомістю», яка таїлася в глибинах його душі.

Луї Жуве любив завжди комедійну гостроту і драматичну напруженість, сміливість театральних перебільшень і глибину психологічного аналізу. Він намагався їх поєднувати на сцені.

Добре розуміючи, що успіх театру залежить перш за все від таланту драматурга, Жуве наполегливо шукав зближення з талановитими драматургами. Він рішуче відкидав репертуар театру Бульварів. Однак, він бачив, що і його театру загрожує певна примітивізація теми. Нарешті, у 1926 році, він знаходить такого драматурга, з яким пов'язує своє подальше творче життя. Цим драматургом був Жан Жироду.

З 1928 по 1935 рік Жуве поставив 9 оригінальних п'єс Жироду та дві інсценізації. Жироду був відомим романістом, автором витонченого поетичного стилю. Під впливом Жуве він захоплюється театральною творчістю і незабаром стає одним з початківців течії т. зв. «інтелектуальної драми». Ця драматургічна течія, яка була започаткована наприкінці 20-х років і розквітла у 30 роки, була характерна драматичними суперечливими роздумами про розвиток життя, філософськими дебатами стосовно гуманістично-етичних проблем тогочасного суспільства. Діячі цієї течії дуже полюбляли абстрактно поетичні, інакомовні вирішення.

Жуве підбирає особливий ключ до п'єс Жироду, за допомогою якого дає просторову та часову реальність алегоричним образам драматурга. Жуве зберігає ліричну авторську інтонацію і, в той же час, наділяє дійових осіб легенд і притч Жироду глибоким духовним життям і яскравими індивідуальними характерами. Йому вдається в певній мірі відповісти на запитання своїх сучасників, які через велику муку намагалася вловити складний хід історії.

Треба визнати, що за витонченістю естетичного стилю Жироду Жуве зумів розгледіти моральну глибину його драматургічних побудов, вагомість його гуманістичної проблематики.

Світ образів, відтворених режисером Жуве на сцені, був набагато значнішим, ніж авторський. Режисер турбувався не стільки передачею стилю автора, скільки напруженістю і спрямуванням його роздумів. Все, що відбувалося на сцені, не відволікало глядачів від почуттів і думок, що були приховані в авторських словах. Вистави Жироду – Жуве відрізнялися різноманіттям світлових рішень, винахідливістю мізансцен при удаваній їх простоті, багатством психологічних підтекстів і смислових акцентів у грі П'єра Ренуара – Зігфрида (в однойменній виставі, 1928), Валентини Тесьє – Алкмени («Амфітріон-38», 1929) та Ізабелли («Інтермеццо», 1933), у виконанні Мадлен Озрей ролей Тесса (1934) і Ундини (1939) в спектаклях із однойменними назвами.

Майже в кожній з названих постановок Жуве грав головні ролі: в «Зігфриді» він – генерал Фонженуа, в «Амфітріоні-38» – Меркурій, контролер Мір і Ваги – в «Інтермеццо», Люїс Дор – в «Тесса» і лицар Ганс в «Ундині». Однак, найбільшим акторським досягненням Жуве у п'єсах Жироду став Гектор у постановці «Троянської війни не буде» (1935) і Жебрак в «Електрі» (1937). Ці дві вистави були також вершиною його режисерської творчості у довоєнні роки.

Тема війни і миру у другій половині тридцятих років стає у творчості Жироду та виставах Жуве особливо актуальною, іноді набирає трагічного характеру. Саме так прозвучали в театрі «Атеней», яким керував Жуве з 1936 року, вистави «Троянської війни не буде» та «Електра».

Напередодні війни Жуве відійшов у своїй творчості від чисто моральних категорій, його мистецтво збагатилося громадянськими та політичними мотивами. Співпраця з Жироду визначила головний напрям шукань Жуве.

У 1936 році Жуве створив виставу класичного французького драматичного твору «Школа жінок» Мольєра. Вистава була поставлена в до-

сконалому стилі і характеризувалася свіжістю почуттів і витонченою театральністю, віртуозністю пластики і ясністю задуму. Ця вистава відкрила Жуве дорогу до цитаделі академічного театрального мистецтва Франції – Комеді Франсез. Він поставив там ряд вистав, що стали подіями в житті цього театру. Це: «Комічна ілюзія» Корнеля (1937), «Трикольоровий» П. Лестрінге, «Пісня Пісень» Ж. Жироду.

Під час окупації Парижа Жуве вивозить свою трупу в неокуповану зону Франції, а в 1941 році їде разом з нею на гастролі до Латинської Америки. На батьківщину театр Жуве повертається тільки у лютому 1945 року. У січні 1944 року несподівано помер Ж. Жироду.

«Театральний авангард» після війни визначається режисерами нового покоління – в «Ательє» успішно працює Андре Барсак, в театрі Маріньї – трупа, очолювана Мадлен Рено та Жаном-Луї Барро, Жан Вілар хвилює парижан постановками «Бурі» А. Стрінбера та «Вбивством у Соборі» Т. Еліота. Жуве почуває себе невпевнено у ситуації, яка змінилася.

Він знову отримує театр Атеней, в якому працював з 1935 року, і поновлює свою легендарну постановку «Школи жінок». Жуве ставить в театрі Атеней ряд постановок, які підтверджують його високу кваліфікацію, але і поглиблюють творчі суперечності.

Він звернувся до останньої п'єси Жироду «Божевільна з Шайо». В цій п'єсі звучить тема соціальної несправедливості. Відразу після цього він ставить п'єсу одного з представників театру абсурду Жана Жене «Служниці» (1947), в якій звучить тема безплідності всякого протесту перед дійсністю, що наповнена насильством.

Над постановкою «Безумної із Шайо» Жуве, шануючи память Жироду, працював довго і наполегливо. Разом із художником Крістіаном Бераром були створені декорації, у яких реальність поєднувалася з фантазією. На сцені виникав то примарний, то легкий до впізнання паризький світ. У чудесному царстві безрозсудства уживалися персонажі побутові та фантастичні, що з'являлися наче сновидіння; їх об'єднувала любов до Парижа і ненависть до тих, хто гнався за наживою. У феєричній казці, розгорнутій на сцені театру Атеней, Жуве організовував чарівну перемогу добра над злом. Однак, і алогізм та еротика «Служниць» також не були несподіванкою у творчій біографії цього режисера, адже неможливо не зважати на різні слова проти режисерського мистецтва, написаними Луї Жуве саме в той час. Жуве пише так: «Я більше не вірю в режисуру!», називає

режисерів «небезпечними і шкідливо спрямованими коментаторами», «знищувачами театру», які займаються «нескладними вправами», пояснюючи драматичні твори як їм тільки заманеться – «романтично», «символічно», або «реалістично», «в дусі фрейдизму, сюрреалізму, екзистенціалізму».

Тут відчувається та криза, яку переживала мистецька інтелігенція Франції у післявоєнний час. Надто багато проблем перевантажило її свідомість. Жуве особливо тяжко переживав смерть Дюллена і Копо, з якими його єднала багатолітня дружба. Щоб подолати свої внутрішні суперечності, він шукає порятунку в постановці класики. Жуве ставить в ті роки комедії Мольєра «Дон Жун» (1947), «Витівки Скапена» (1949) «Тартюф» (1950). У цих виставах чітко проявилося тяжіння Жуве до мистецтва інтелектуального, аналітичного, філософського. У цей період наростають також публіцистичні мотиви творчості режисера. Філософська публіцистика почала переважати в останній постановці Жуве «Диявол і Господь Бог» Ж. П. Сартра. У цій виставі виступили першокласні актори Франції – Жан Вілар, Марія Казарес, П'єр Брассер. «Вистава стала своєрідним судом, якому Жуве піддав інтелект, позбавлений дійового начала, відірваний від реальної дійсності»... Не випадково в цій постановці Жуве так уважно розробляє масові сцени, прагнучи показати, як в народі накопичується енергія обурення, як вона виривається назовні, як народ стає активною дійовою особою історії. В останньому своєму спектаклі Жуве накреслив нові шляхи, якими було призначено піти якщо не йому самому, то його наступникам і послідовникам.

Луї Жуве помер у серпні 1952 року. Творчий шлях цього видатного режисера був складним і неоднозначним, а його досягнення стали орієнтиром для нових майстрів, які прийшли йому на зміну. Жуве прагнув розв'язати вічні питання, які продовжують стояти перед художниками сучасної французької сцени: як зробити мистецтво театру «чесним»? як пронизати його гострою незадоволеністю існуючим і світлою вірою в майбутнє? як допомогти людям і зробити театр джерелом збагачення їхнього духовного життя? Саме тому мистецтво Жуве, складне, суперечливе, але завжди освітлене любов'ю до людини і вірою в можливості сцени, залишило помітний слід в історії театру XX століття.

XX. РЕЖИСУРА ГАСТОНА БАТІ

На початку повідомлення про мистецьке об'єднання «Картель» говорилося про те, що до нього входили театральні митці різного творчого спрямування, які мали тісні творчі та дружні зв'язки між собою. Однак, якщо Копо, Жуве, Дюллена та Пітоєва об'єднувало беззастережне визнання провідної ролі драматурга та висування на перший план актора, підтримка філософсько-етичного характеру театру – то з першого погляду важко сказати, яким чином серед учасників «Картеля» опинився Гастон Баті.

Адже під напівіронічним терміном «батизм» критики, очевидно, мали на увазі диктатуру режисера.

Вони вбачали у цьому визначенні перетворення актора в елемент декорації, згірдливе ставлення до авторського тексту, «теорію мовчання», яка виникла з прагнення виразити те, що не може бути виражене.

На це питання просто відповісти важко. Гастон Баті – фігура неординарна і визначити його внесок у розвиток французького театру складно.

Однак, внесок цей дуже значний. Від своїх колег по «Картелю» Баті відрізнявся багато чим. Він єдиний серед них не був актором і прийшов у режисуру, обминувши шлях живої театральної практики. Баті почав з того, що віддав декілька років сумлінній розробці концепції майбутнього театру.

Теорія його театру вже була завершена цілком, коли він починав свої практичні дослідження.

Театр Баті, ще не народившись, був продуманий у всіх відношеннях, він мав історичне обґрунтування, естетичну платформу, організаційні форми, технічне оснащення.

Баті відразу, з першої ж вистави, вийшов на сцену дозрілим професіоналом.

Через певний час з'ясувалося, що «батизм», який видався певним критикам негативним, немало вніс у розвиток французького сценічного мистецтва.

Гастон Баті (1885–1952) – ще один ліонець, що навіки «захворів» театром з ранньої юності. Він народився в Пеллюсені у травні 1885 року

в багатій, патріархальній католицькій родині. Ходив до школи ченців-домініканців у передмісті Ліона. Отримав солідну богословську та гуманітарну освіту. Закінчив літературний факультет Ліонського університету. У 1905 році написав п'єсу «Пристрасть», але вона виявилась зовсім несценічною. Ця п'єса свідчила про захопленість молодого Баті філософією «університетського спіритуалізму», і особливо вченням Анрі Бергсона. Баті пояснював очищення своєї героїні Марії Магдалини лише проявом певної інтуїції, загадковим «життєвим поривом». Він ще буде деякий час перебувати під впливом інтуїтивіста Бергсона, який виступав проти раціонального пізнання світу. Та сталося так, що він не замкнувся на колі ідей Бергсона.

У 1907 році Баті їде до Німеччини, щоб слухати лекції в Мюнхенському університеті з історії мистецтв. В Мюнхені він ознайомився з театральними шуканнями режисерів, очолюваних Георгом Фуксом і Фрідріхом Ермлером. Ці режисери твердили, що в основі вистави повинна бути стихія чистої театральності, яка має в собі відкриття сучасного живопису, музики, танцю і здатна створити далеку від дійсності гармонію. В Німеччині Баті вивчає німецький романтизм, естетику братів Шлегелів, Тіка, театральні міркування Гофмана, драми Клейста. Все це формувало мистецьку свідомість французького студента. Романтизм розвинув у нього думку, що життя дане людині для її перебування у мрії. Головний твір митця – він сам. Те, що він створює, не що інше як той осад, який він носить в собі...

Велике значення в житті і творчості Баті мало його знайомство з Фірменом Жем'є. Жем'є був прихильником масових видовищ, вважав їх проявом народного життя. Він організував у зимовому цирку Парижа масову виставу «Едіп – цар Фів». Баті у цій виставі було доручено лише світлове оформлення. Згодом Жем'є переконався, що Баті – особливий чоловік, ерудований, компетентний більше, ніж хто інший у театральних справах. Він доручає Баті самостійну постановку – «Велику пастораль» Шарля Елема.

Це була інсценізація народних казок і легенд. Баті вдалося поставити чарівне видовище. Однак, критика докоряла йому у «розкішній ілюстрації незначного тексту». Гастон Баті прийшов у режисуру після Першої імперіалістичної війни у 1919 році. Йому було вже 34 роки. Це був високоосвічений, вимогливий, аж до жорстокості, чоловік, який домагався у всьому абсолютної професійності. Він, подібно до Копо, був надзвичайно відданий «святій філософії ремесла». Законом театру

вже з перших кроків Баті стали роздуми, організація, дисципліна. Все це дуже подобалося Жем'є і коли він прийняв керівництво театром «Комеді Монтень», то офіційно призначив Баті режисером цього театру. Театр «Комеді Монтень» відкрив широкий простір для творчості Баті. Сезон 1920–1921 року, який Баті провів у цьому театрі, став для нього справжнім входженням у театральне життя Парижа.

Він міг вибирати репертуар з такою свободою, на яку не міг сподіватися жоден початкуючий режисер. В його розпорядженні були першокласні актори – Фірмен Жем'є, його дружина Андре Мегар, Шарль Дюллен, який повернувся з Америки і працював у той час в театрі Жем'є, Рене Фальконетті. З такими акторами можна було ставити яку завгодно п'єсу. Баті вибрав «Самум» Анрі Ленормана. З того часу Ленорман став постійним драматургом Баті. Вони дружили.

Критика вважала, що їх зближала релігійна концепція драматургії, пише О. Фінкельштейн. Вона зауважує також, що це не зовсім так. Ленорман був ближчий до фрейдизму, ніж до релігії... Він не ставив своєю метою пропаганду психоаналізу, але був переконаним, що відкриття сфери підсвідомого – плідний стимул мистецького розвитку. ...Ленорман мав нахил заглиблюватися у сфери хворобливої психології.

«Самум» – драма змальована темними барвами, просякнута дурманом почуттєвості, до того ж просякнутої спекотною африканською атмосферою, яку Баті відтворював з рідкісною винахідливістю...

Герой п'єси Лорансі в юності втік до Алжиру, тяжко переживши зраду дружини. Він розбагатів... має красуню коханку Айшу, метиску з шаленим темпераментом, яка створює йому пекельне життя і наперед ненавидить його доньку Клотильду, яка має приїхати до батька, тому що померла її мати.

Прибуття дівчини Клотильди викликає бурю (символіка самума). Дівчина схожа на матір і це створює ситуацію інцесту. У Лорансі наростає дика, злочинна пристрасть батька до дочки. (Лорансі грав Ф. Жем'є). (...) Айша вбиває Клотильду отруєним ножем.

Ми бачимо тут дуже гостру й небезпечну мелодраму, однак Баті прагнув у стосунках батька з донькою побачити лише релігійно-філософський сенс, який на його думку, присутній у реальності, у якій людина приречена на вічні муки, на вічну боротьбу з самим собою.

«Самум» був заявкою Баті на розуміння трагічного. Друга вистава сезону 1920–1921 року – «Скупий» Мольєра – втілила його концепцію

комічного. Ленорман – співець підсвідомого і Мольєр з його раціоналізмом – дві крайні грані театру Баті.

«Скупого» Баті поставив задля Дюллена. Але ця вистава була повною протилежністю тієї вистави, у якій грав Дююлен у театрі «Стара Голуб'ятня» у 1913 році. Копо задраматизував комедію Мольєра, Баті різко акцентував її фарсові властивості. Дюллену цікаво було підійти по-новому до матеріалу п'єси, адже він був таким актором, який міг психологічно виправдати найбільш комедійну ситуацію.

Граючи Гарпагона, він під час знаменитого монологу, після пропажі скриньки, сам себе несподівано зачиняв у скрині. Баті трактував дійових осіб комедії Мольєра як персонажів лялькового театру. На сцені діяли типи-маски в ярмарковому стилі, застосовувалися ігрові трюки – «лацці», акробатична гра. Психологічна правда була в такій виставі недоречною. Вистава мала характер причудливої карнавальної буфонади.

Мольєрівська традиція тлумачилася у виставі Баті як поєднання ярмаркового параду з італійською комедією масок. Баті поєднував комічність взагалі з блазенською маріонетковістю. За сезон 1920–1921 року Баті поставив шість вистав різних жанрів, різних стилів. Він пробував свої сили, перевіряв можливості. Однак, це не принесло матеріального достатку. «Комеді Монтень» довелося закрити відразу після першого сезону.

Спочатку трупа Баті грала у різних приміщеннях Парижу, виїздила на гастролі в Бельгію, Голландію, у міста Франції.

Весною 1923 року театр відкрився у своєму новому приміщені, яке назвали «Бараком Химери», тому що це дійсно був дерев'яний барак, тільки досить добре оснащений для проведення вистав. У маніфесті, опублікованому в зв'язку в відкриттям театру, сказано: «Химера, яку ми обрали емблемою...– це жінка-птаха з північних казок, могутні крила піднімають її в небо, але в неї є кігті, які міцно вп'ялися в землю... Можете вважати її символом мистецтва, яке прагне універсальності та рівноваги, що тяжіє до гармонії аж до примирення сил, яке столітня звичка штучно протиставляла одне другому – дух і матерію, надприродне і природне, людину і речі».

Баті опублікував також три статті, у яких пояснював принципи на яких має намір будувати свій театр, це – «Театральні храми», «Драма, яка вимагає реформи» і «Його Величність Слово». В цих принципах Баті розкривав себе як войовничого католика.

Релігійні настрої були характерні для французької інтелігенції початку XX ст. Відгук цього потоку свідомості наклався і на театральну теорію Баті, в якому культивувався світ «бентежної душі», що перебуває в пошуках ідеалу «абсолютної краси». Головним ворогом народної традиції театру Баті вважав Декарта, який усю духовність звів до людської думки. Його формула – «cogito, ergo sum» (думаю, значить існую) – залишала від усього багатства світобудови лише дух, позбавлений кольору, емоцій, життя. Раціоналістичне доктринерство позбавляє мистецтво фантазії. Баті знову підходить до найбільш ненависного йому явища французької культури – класицизму.

«Класицисти оголоси реальне життя низьким і ницим. Людина має значення для них лише в своїй духовній суті без врахування часу і буття. Вони проголосили, що лише чиста абстракція веде до благородства. (...) Театр у XVII ст. перестав бути театром, його замінила література. У XVII ст. замість колишнього вільного, ігрового театру, повного фантазії і дії, театру синтетичного зайняло місце «Його Величність Слово». Так назвав Баті свою найвідомішу статтю, яка викликала найбільше нарікань та протестів.

Підсумовуючи весь процес розвитку театру, Баті виявляє дві паралельні течії. Перша – суто театральна, яка надавала провідне значення лише акторові, музиці, видовищу. Це первісні магічні святкування, мім епохи занепаду Римської імперії, комедія дель арте, ярмарковий театр, опера, балет, мелодрама, пантоміма – аж до пошуків сучасних іноземних режисерів.

Друга – така, де драматургічне мистецтво стало літературним жанром, в якому зорові елементи лише додаток до слів. Такими є елліністична комедія, «вчена» драматургія XVI ст., французький класицизм і його потворні нащадки – від буржуазних «п'єс на тезу» XIX ст. до ідеалізованих опусів сучасних літераторів, що пишуть для сцени.

З точки зору театру, заявляє Баті, і те і інше однаково безплідне. Перше може створити велике видовище, друге – чудові поеми, але окремо жодне з них не здатне створити справжній драматичний твір. Тільки у поєднанні видовищності і слова театр стає самим собою і набирає повноту.

Під час великих театральних епох письменник, виконавці, декоратор працювали спільно і вистава народжувалася як їхня загальна творчість. Есхіл, Шекспір і Мольєр, в творчості яких для Баті втілена вершина драматичного мистецтва, були акторами і режисерами, стали драматурга-

ми через любов до своєї професії. Ось де справжня театральна традиція, яку необхідно відродити для того, щоб театр продовжував жити.

Заради цієї ідеї Баті на свій лад тлумачить сторінки історії театру. Однак, при всій заданості його аргументації, не можна не визнати, що ідея синтетичного театру привабила багатьох режисерів і на її ґрунті створено вистави, які увійшли в історію театру як вагомі досягнення сценічного мистецтва XX ст.

«Бюлетень Химери», який почав щомісячно виходити, повідомляв про широку просвітницьку програму театру, яка відверто наслідувала приклад «Старої Голуб'ятні» Копо: молодий театр мав намір давати своїм глядачам крім вистав музичні, пластичні, літературні концерти, організовувати виставки, відкрити спеціальну школу, вести дослідницьку роботу... Однак, не дивлячись на успіх вистав, маленький театр «Барак Химери» проіснував всього одну весну. Матеріальні труднощі не дали йому змоги розвинутися. Знову почалися мандри – «Одеон», театр «Водевіль»... І лише весною 1924 року Баті вдалося поселитися на 5 років у крихітному театрику, який в той час Луї Жуве перебудував з Виставкової галереї на «Студію Єлізейських полів».

Мандрівне життя перших важких років праці не знизили активності Баті. Він випускав декілька вистав за сезон. Він уперто перетворював у практику свою теорію. В театрі панувала атмосфера взаємної довіри і поваги. Баті вимагав так само як Копо, Жуве, Дюллен професійної чесності, добровільного підкорення суворій дисципліні.

Значною постановкою цього періоду стала «Майя» С. Гантіона. Баті поставив її у 1924 році і потім поновив 1927 року. Головна героїня п'єси – портова проститутка Белла, яка наче міфічна богиня Майя, яка на невимовлену вимогу того чи іншого мужчини, якимсь чудесним способом перетворювалася в його ідеал жінки. При цьому сама вона мріє про велике і шляхетне почуття. Однак, досягти цього почуття у світі загальної байдужості та зубожіння неможливо. Кінець вистави перегукується з її початком: Белла знову, як і раніше, чекає. Вона сподівається. Однак, коло її життя незмінно замкнулося.

У виставі, Бела, яка несе в собі одночасно начала Гріха і Жертви, існує у деформованому, позбавленому гармонії і краси світі. Її грала Маргерит Жамуа, яка стала пізніше провідною актрисою усіх вистав Баті. Вистава «Майя» виявила прагнення молодого режисера продемонструвати складні внутрішні зв'язки людини і суспільства.

Маргерит Жамуа дебютувала у театрі Баті ще в період «гастрольний», у 1922 році в п'єсі Ж. Ж. Бернара «Мартіна». Вона грала тут головну роль юної селянської дівчини. О. Фінкельштейн пише, що це був «поворотний спектакль» у кар'єрі Баті – він знайшов свою актрису. Як би не намагався у цій виставі режисер посилювати містику, як би не умудрявся в постановочній винахідливості, глядачів у першу чергу захоплювала ця тендітна, ніжна дівчинка-жінка, що мала майже гіпнотичний талант заворожувати людей.

Вона була ученицею Дюллена в Синдикальній консерваторії і вже в перших своїх роботах вражала незвичайністю. В неї ще не було впевненості, не вистачало майстерності, вона мала ще слабкий, не зміцнений голос, але у «Випадковості» Меріме, одноактівці, яку показав Дюллен у 1921 році на сцені «Старої Голуб'ятні», в ролі п'ятнадцятирічної Марикіти Жамуа сприйняли глядачі як справжню актрису.

Великого успіху у глядачів досягла також вистава «Змінні голови» Ж.-В. Пеллерена. Вистава ця мала гротескний характер. Бездушний автоматизм життя з обмеженою мораллю та жадобою наживи підкорив собі людину, позбавивши її здатності до опору. Вистава поєднувала в собі вишукану стилізацію з винахідливою театральною грою.

В 1930 році Баті очолив театр «Монпарнас». Вже перша його робота в цьому театрі стала програмною. Це була «Тригрошова опера» Б. Брехта – К. Вайля. У спектаклі відповідно до п'єси виникало два плани. Один життєвий, вірогідний. Другий – підкреслено умовний.

Актор наче знімав з себе маску персонажа і в лаконічному, бойовому зонзі давав оцінку і персонажеві, і зображеному в п'єсі життю. Правда, в зонгах Баті проводив, сперечаючись з Брехтом, і свою релігійну лінію, оцінюючи розгул злочинності, як кару за гріховність людей, які «знову розпинали в собі Христа». Вистава мала досконалий синтетичний характер. В ній відчувалося глибоке поєднання музики віршів, винахідливої гри акторів, пластики, художнього оформлення.

В 1933 році Париж побачив «Злочин і покарання» Ф. Достоєвського в інсценізації і постановці Баті. Режисер підкреслював релігійний аспект роману.

У Франції цей твір російського письменника був прочитаний як наслідок шкідливого впливу «наполеонізму», адже в цьому році Гітлер став канцлером Німеччини.

Режисер Баті зосередив увагу глядачів на пошуках виходу з критичних соціальних ситуацій. Він знаходить його в поведінці Соні Мармеладової

(її грала Маргерит Жамуа). Утвердження людяності, глибокої шани до людини все більше пронизує творчість талановитого режисера.

«Слідчий Порфирій Петрович (Жорж Вітрай) виражав у виставі своєрідну офіційну державну концепцію стосунку до людини. Він був зодягнений у форму полковника. І хоч вів розмову повільно, улесливо, у всьому його єстві відчувалася глибока переконливість, що людина зіпсована від природи і лише міцні пута влади здатні притримати її згубні прагнення.

Раскольніков у виконанні Люсьєна Ната спочатку намагався установити ніцшеанський принцип «все дозволено». А в підсумку, переживаючи глибоку душевну кризу, усвідомлював шкідливість своєї позиції».

В театрі «Монпарнас» у Баті був різноманітний репертуар, адже він писав цілком відверто, що «...ми хотіли, щоб глядач, переступивши наш поріг, забував свої турботи і тривоги... не думав про те, що він особа сьогоднішнього дня»...

Однак тяжіння до «вічної реальності», до правди людських стосунків... обов'язково приводила його до класики. Під кінець 1935 р. він створив одну з найбільш досконалих своїх вистав – «Капризи Маріанни» А. де Мюссе.

Баті дорікали підчас, що він неуважно ставиться до тексту автора. Тому, у зв'язку з новою постановкою, він заявив: «Я завжди поважав текст. Я поважаю його більше, ніж «Комеді Францез»... Так було і цього разу.

Баті чітко відчув химерне поєднання карнавалу з трагізмом, який лежить у п'єсі Мюссе... Він лише у певному відношенні змінив акценти. Для Мюссе головним героєм був Оттавіо, а не Маріанна. Картяр і п'яниця Оттавіо ховав за маскою відчайдушності нестерпну тугу, викликану відсутністю певної мети, життєвого ідеалу... Це був «син століття» з найбільш «підрізаними крилами»...

Поточений рефлексією, іронією, скепсисом Оттавіо був здатним на безкорисну дружбу, але не вмів кохати.

Люсьєн Нат, який грав Оттавіо, не передавав усю складність цих психологічних відтінків... у виставі Баті Маріанна потіснила Оттавіо.

Маргерит Жамуа в ролі Маріанни вдалося уникнути традиційного зображення «капризної», але чарівної лицемірки. Ця Маріанна не мала жодних рис світської кокетки. Винятково своїм чуттям артистка влови-

ла стиль Мюссе, зрозуміла, що внутрішня складність характеру героїні п'єси вимагає крайньої зовнішньої стриманості. Її серце, «знищене пожежею», розкривалося в мовчанні.

Слова Оттавіо: «Я вас не кохаю, Маріанно, вас кохає Челіо» – були для Маріанни – Жамуа таким самим ударом кинджалу, який загубив Челіо».

«Капризи Маріанни» – це була така вистава для Баті, якою для Дюллена була вистава «Вольпоне», а для Жуве «Школа жінок», вона примусила визнати цього режисера «Картеля» не тільки новатором, а й класиком французького театру.

Віра Гастона Баті в людину, в її добру природу ще раз підтвердилася у виставі «Пані Боварі» (1936 р.) У цій виставі Баті говорив про намагання людини досягти справжньої краси, захопитися глибокими почуттями – коханням, поезією, які повинні захищати людину від жахів життя. І, як завжди в цей період, задум режисера досконало втілювали його улюблені актори Маргерит Жамуа і Люсьєн Нат.

У самому зоровому образі вистави наче відбувалося зіткнення реальності і мрії, обмежений світ, у якому живе людина, і безмежні простори, які захоплюють її душу.

У гіркі роки гітлерівської окупації на сцені театру «Монпарнас» іде «Макбет» Шекспіра (1942 р.). Акцент тут ставився не тільки на марнославстві героя, а на неодмінному покаранні злочинця за його жахливі вчинки.

На початку 1943 року Баті покинув театр «Монпарнас».

Його творчість суперечила догматичним класицистським позиціям традиційного театру Франції. Він шукав нових шляхів вияву творчого змісту вистави і не забував при тому глибоких основ психологічного театру. Його теорія і практика мали вагомий вплив на розвиток французького і загалом європейського театру.

XXI. РЕЖИСУРА ЖОРЖА ПІТОЄВА

Коли Жорж і Людмила Пітоєви переїхали зі Швейцарії в Париж у 1922 році, у них в репертуарі були Чехов, Толстой, Горький, Шекспір, Стріндберг, Честертон, Уайльд, Шоу, Ленорман.

Склад трупи, яка організовувала новий театр в Парижі, був багатонаціональний. Характерно те, що до неї входила лише одна француженка. Пітоєв і його дружина народилися в Тифлісі (Тбілісі). Вона – росіянка, він – напівросіянин – напіввірменин. Театр зумів досить швидко завоювати парижан. Справа була перш за все в репертуарі. Антуан писав, що цей театр широко знайомить французів з іноземною драматургією, «... яка – нічого не вдієш! – надто часто виявляється кращою від нашої».

Дослідниця творчості «Картеля» пише: «В мистецтві Пітоєвих розбещені парижани відчули незвичну для них душевність, тремтливість... Пітоєв та його актори не те що підкорили Париж, вони його схвилювали, викликали в душах людей гарячий відгук, співпереживання. Нікого, навіть найбільш улюблених майстрів театру, вони не називали по імені. Пітоєви ж для своїх глядачів відразу стали Жоржем і Людмилою.

Створивши репертуар, «відкритий всьому людству», Пітоєв залишався митцем самобутнім і безпосереднім. До того ж, він був щасливим режисером ще і тому, що працював з ідеальною актрисою – Людмилою Пітоєвою, яку він подумки спонукав програвати всі ролі у виставі, яку ставив, і тільки тоді приходив до висновку, як треба ставити».

Жорж Пітоєв, або Геворг (Георгій) Ованесович Пітоян народився 4 вересня 1884 року в багатій тифліській родині. Колись його дід, великий промисловець Єгор Пітоєв отримав дворянство. Його сини виховувалися у Франції, захоплювалися мистецтвом, літературою, театром. Батько Г. Пітоєва Іван Єгорович був наймолодшим з п'яти братів. Він так само, як і старший брат Ісай, повернувся до Тифлісу, отримав частину батьківського капіталу і... захопився театром. Він був добрим організатором і художнє відчуття допомогло йому збагатити театральне життя міста. Особливо Іван Пітоєв любив оперу. В його домі зупинявся П. Чайковський, велися цікаві розмови про мистецтво. Георгій виростав у цій атмосфері, однак, не відразу прийшов до театру.

З 1902 року Георгій Пітоєв – студент Московського, а потім Петербурзького Університету. Захоплюється театром, особливо Московським Художнім та Петербурзьким театром В. Ф. Комісаржевської.

В 1904–1908 роках Пітоєв навчається на юридичному факультеті Паризького університету. В Парижі він часто відвідує основний театр Франції – «Комеді Франсез». Цей театр твердо відстоював високий професіоналізм, але був далекий від життя. Однак Георгій з цікавістю приглядався також до творчості передових режисерів того часу – Андре Антуана, Фірмена Жем'є та Орельєна Люньє-По. Всі вони, кожен посвоєму, відображали реальні проблеми свого часу. В Парижі Пітоєв брав участь у роботі російського артистичного гуртка, проявляючи себе як актор, режисер та перекладач. Після повернення до Петербурга у 1908 році Пітоєв зблизився з Драматичним театром Віри Комісаржевської, з якого тільки що пішов В. Мейєрхольд. Пітоєв ще встиг побачити деякі його вистави, доторкнутися до естетського символістського театру. Тоді ж він познайомився з методом ритмічного виховання швейцарця Еміля Жака-Далькроза.

Через певний час Пітоєв став актором театру П. Гайдебурова і Н. Скарської. Це був пересувний театр і разом з ним Георгій промандрував по всій Росії, здобуваючи і утверджуючи свій професійний досвід.

У 1912 році він організував театр молодих ентузіастів – «Наш театр», в якому здійснив ряд постановок російських та зарубіжних авторів. Це були: «Влада темряви» Л. Толстого, «Іванов» і «Три сестри» Чехова, «Король Лір» Шекспіра, «Дон Жуан» Мольєра та інші.

Театр Пітоєва так само, як Пересувний театр Гайдебурова, так само, як Національний театр Ф. Жем'є прагнув зробити надбанням простого люду досягнення театральної культури.

Зимою 1914 року Пітоєв дуже важко переніс смерть матері і переїхав спочатку до Парижа, а потім до Женеви. У Франції він зустрів Людмилу Сманову, яка в 1915 році стала його дружиною і заслужила славу видатної французької актриси. За роки перебування в Швейцарії Пітоєви створили свою трупу і працювали в передмісті Женеви та гастролювали по Швейцарії, а з 1919 року давали вистави і в Парижі. За 7 років перебування у Швейцарії Пітоєв поставив сімдесят чотири п'єси сорока шести авторів п'ятнадцяти національностей.

Швейцарська трупа Пітоєва при кожному новому відвідуванні Парижа викликала все більше і більше зацікавлення глядачів. Нарешті

у грудні 1921 року Жак Еберто, відомий антрепренер, власник Театру Єлисейських полів запросив цю трупу на постійну роботу у Франції. Першого лютого 1922 року відбулося святкове відкриття сезону нового паризького театру, театру Жоржа Пітоєва. Театр відкрився п'єсою Ленормана «Марнотратник».

Ще коли Пітоєв перебував зі своєю трупою у Швейцарії, Жак Копо замислив спільну роботу з ним. Незадовго до переїзду Пітоєва в Париж, Копо писав йому, що мало з ким він може говорити так відкрито і щиро: «Існує щось таке, що треба чітко зрозуміти... мій дорогий Пітоєве: я твердо знаю, що ми з Вами разом можемо безумовно творити такі речі, які для Вас можливі тільки зі мною, а для мене тільки разом з Вами»...

У 1922 році, коли Жуве збирався піти зі «Старої Голуб'ятні», спільна робота з Пітоєвим, напевно, здавалася Копо єдиним виходом зі становища. Однак цього не сталося: Еберто запросив Пітоєва до театру «Комедії Єлисейських полів», де він пропрацював біля трьох років. Пітоєва ще раніше зв'язувала сердечна дружба з Дюлленом, тепер його друзями стали два інші учасники майбутнього «Картеля» – Жуве і Баті.

Дружба ця мала і певні тіні. Жуве погодився зіграти роль у виставі Пітоєва «Днина признань» Ж. Дюамеля, очікуючи на послугу з боку Пітоєва: він хотів, щоб Жорж «позичив» йому Людмилу на роль Агнеси в «Школі жінок». Однак Людмила була потрібна Жоржеві завжди, у кожній виставі і на всіх етапах роботи. Жуве розсердився. Однак цей «глек» не довго був розбитий – їх усіх зв'язувала безкорисна любов до мистецтва, кривди та образи відводилися на другий план.

Для Пітоєва не існувало довгої експлуатації вистави. Коли він тільки приїхав у Париж, він ставив дві-три, іноді чотири вистави на місяць. Вистава в його театрі могла триматися в репертуарі багато років, але вона повинна була перемежовуватися іншими виставами, як у російському театрі. Його жахав принцип серійного показу однієї вистави. Цим він відрізнявся від інших учасників майбутнього «Картеля». «Він вважав, що режисер повинен багато ставити, актор – багато грати, він твердив, що без постійного тренування мистецтво існувати не може!».

Анюта Пітоєва запевняє, що влітку 1922 року, «відпочиваючи з сім'єю в Ландах, Жорж готував одночасно 16 постановок! А Людмила, очікуючи на п'яту дитину, працювала відразу над трьома ролями».

Перші вистави Пітоєва видалися парижанам наскрізь фрейдистськими, здавалося, що всі вистави присвячені психологічним анома-

ліям, «комплексам» та інстинктам. Сатиричний журнал в той час вже висміював подібну проблематику. Пітоєву дали зрозуміти, що Париж схильний поблажливо зустріти гастролерів, але змога досягти твердої прихильності паризького глядача – справа важкувата.

Баті недарма запевняв, що на три мільйони мешканців Парижа знайдеться не більше п'яти тисяч осіб, здатних зацікавитися театральним новаторством.

Однак вже під кінець сезону (який продовжувався всього три місяці) на виставах Пітоєва стала з'являтися «своя» публіка. Пітоєви заполонили почуття парижан завдяки Толстому і Чехову. Дехто із французьких критиків твердив, що саме виконання російських п'єс, особливо Чехова, стали найвищим досягненням театру Пітоєвих.

Як трактував п'єси Чехова Пітоєв у Франції? Яке було ставлення критики та глядача до його постановок? Він ставив там три п'єси Чехова – «Дядя Ваня», «Чайка» та «Три сестри». Збереглася рецензія П. Саажеля на поновлення «Чайки» у 1939 році, яка характеризує ставлення певних кіл інтелігенції Франції до п'єс Чехова.

На його думку, в п'єсах Чехова «плетуться зігнані волею випадку жалюгідні тужливі істоти, раби пристрасного шукання щастя, якого не можуть досягнути, тому що вони відчувають неможливість цього щастя у тому суспільстві, в якому живуть.

Театр Чехова – це театр хворобливого галюцинуючого песимізму, він надто суб'єктивний, чужий тенденціям західного розуму, але хвилюючий і такий, що викликає тривожну симпатію більше навіюванням, ніж змістом».

Однак були і такі глядачі, які не поділяли думки, що «Чехов чужий тенденціям західного розуму», Людмила і Жорж Пітоєви полонили французького глядача відразу, як тільки вони зіграли «Дядю Ваню» (Жорж – Астрова, Людмила – Соню). Звичайно не лише драматургія, а й гра акторів була чимось новим і свіжим для французького глядача. Вони зрозуміли ніжність, глибину і витонченість почуттів простих, але нещасних людей. Завдяки Людмилі і Жоржу Пітоєвим Чехов зайняв своє належне місце в культурі Франції – так говорили інші інтелігенти французького суспільства.

Одночасно з Чеховим трупа Пітоєва знайомить парижан з деякими п'єсами Анрі Ленормана – «Час – це сон», «Марнотратник снів», «Невдахи». У цих виставах підкреслювалася вагомість боротьби людини з обставинами, з лихим началом людини, що притаманне їй самій.

У виставі «Невдахи» йшлося про драматурга та актрису, які кохають одне одного, але не можуть знайти необхідної рівноваги в середовищі вульгарного, своєкорисливого буття. Піднесені, багаті душею герої поступово згасали в атмосфері байдужості і життєвого болота.

Особливий, не особистісний характер чеховських конфліктів наштовхнув Пітоєва на новий підхід до сценічної дії, необхідно було відійти від зіткнень сценічних «лиходіїв» і «ангелів» і звернути особливу увагу на невлаштованість людського життя, на самотність, втрату необхідного спілкування, неможливість використання людиною своїх цілеспрямованих зусиль для здобуття кращої долі – все, що губить людей, – проявляється у самому життєвому процесі, у відчутному потоці часу. Пітоєв перший на французькій сцені створив, породив той багатоплановий ансамбль, який будується не лише людськими характерами, але і складністю суспільних стосунків, збігом багатьох неумисних обставин, що виростають у гнітючу силу необхідності.

Можливо тому одною з кращих вистав Пітоєва стали «Три сестри» Чехова (пост. 1929 року). Постановка цієї вистави пройшла через все життя Пітоєва. Вперше він поставив її ще у Петербурзі, спрямовану проти «тиранії правди». В «Нашому театрі» (у Швейцарії) він ставив цю виставу без особливих прикмет побуту, на тлі темно-синіх оксамитових сукон зі столом, накритим білосніжною скатертю і самоваром – символом російського побуту. Режисер пояснював такий підхід бажанням розсунути часові і просторові властивості вистави, показати не стільки кімнату трьох сестер Чехова, скільки образ усіх кімнат «усіх «трьох сестер», увіковічених письменником». І все ж, розповідаючи про тонку вібрацію душ у чеховських п'єсах, Пітоєв писав: «Це не латинський аналіз, а інтуїція, підсвідомість, патетична у слов'янській душі».

Він прагнув показати правду «у видимому та прихованому»... зробити доступною для сучасного глядача «таємничу правду», закладену в п'єсі.

Видно, ще в юності Жорж отримав у МХТ незабутній урок «реалізму, відточеного до символу» (термін В. І. Немировича-Данченка).

На сцені театру Пітоєва жили, страждали, мріяли справжні герої Чехова і в той же час цей театр хвилював, будив асоціації сучасного глядача, захоплював його щирістю і тонкістю глибоких переживань. Дочка Пітоєва Анюта, яка написала чудову книжку «Людмила, моя мама» («Lyudmila, ma mère»), відмічала, що «чеховські п'єси зворушували глядачів більше, ніж п'єси Шоу чи Піранделло», які також з великим захопленням ставив її батько.

Починаючи з другої половини 20-х років змінюються акценти навіть у старих виставах Пітоєва. Гамлет у постановці 1920 року бачив сенс свого існування в боротьбі зі злом. Гамлет 1926 року – це юнак, ідеали якого розвіялися негайно після того, як він зіткнувся з реальною дійсністю. В цій постановці підкреслювалася всевладність того жахливого світу, який оточував Гамлета.

З творчістю Луїджі Піранделло Пітоєв зустрівся в 1923 році, поставивши його скандальну п'єсу «Шість персонажів у пошуках автора». Постановка Пітоєва викликала захоплення автора, і вони надовго знайшли спільну мову.

У 1925 році Пітоєв поставив знову надзвичайно складну і заплутану п'єсу Піранделло «Генріх IV». Вона дуже добре відображала стан душевного настрою режисера. Поетичне бачення світу надовго суттєво змінилося. В його свідомості сформувався образ здеформованої, ворожої людям дійсності.

«Історія солдата» була його останньою виставою, поставленою в «Театрі Єлисейських полів». Він втратив приміщення, в якому відбувалися вистави його трупи. Театр Пітоєва потрапив у дуже скрутне становище у 1925р. Його дружина змушена була прийняти запрошення одного з керівників театрів Бульварів, щоб підтримати економічне становище театру. Вона грала в театрі Порт Сен-Мартен примітивну п'єсу «Після кохання». Жорж також поставив одну виставу в театрі бульварів. Вони тяжко переживали таке становище. Однак ці «зарібки» дали змогу зберегти трупу, яка нарешті була визнана і отримала назву «Compagnie Pitoeff de Paris». Театр прийняв антрепренер Родольф Дарзанс, чоловік, який в 1919 році перший запросив трупу Пітоєва на гастролі в Париж. Тепер він прийшов на допомогу Жоржеві та Людмилі.

Було опубліковано звернення театру до інтелігенції про підтримку матеріального стану театру. Відгуки були позитивними, багато хто підтримав театр Пітоєва. Більше тисячі франків внесли такі діячі французької культури: А. Антуан, Ж. Копо, Ж. Кокто, Ф. Жем'є, А. Онеггер, Ж. Еберто, А. Ленорман, О. Люньє-По, І. Стравінський, П. Валері та інші. Навколо Жоржа Пітоєва згуртувався колектив ентузіастів, готових підтримувати його експерименти. З ними він здійснив свої найбільш знамениті вистави: «Генріха IV» Піранделло, «Святу Іоанну» Шоу, поновив «Гамлета» та «Три сестри».

Постановка «Генріха IV» Піранделло у пам'ятному 1925 році принесла Пітоєву, режисерові і акторові, небувалий успіх.

Справа в тому, що Піранделло як драматурга серйозно займала проблема обличчя і маски. Актор, граючи на сцені, створює ілюзію, і ця ілюзія виявляється більш реальною, ніж її хиткий, маловиразний життєвий прототип.

Актор одягає маску і маска стає реальністю, яку вже не можна відірвати від обличчя. Саме цю думку розвивав Піранделло і в «Шести персонажах»... і в п'єсі «Генріх IV», і у п'єсі «Сьогодні ми імпровізуємо», яку Пітоєв поставив через десять років після «Генріха IV».

«Жорж грав аристократа, – розповідає О. Фінкельштейн, – який втратив розум 20 років тому, коли впав з коня. Вдарившись потилицею, бідолаха отримав струс мозку і уявив себе німецьким імператором Генріхом IV. Він живе в ілюзорному світі, створеним його хворобливою уявою. Його вілла декорована під XI століття, слуги і сам «імператор» зодягнені у середньовічні костюми. Однак з ходом дії виявляється, що вже вісім років тому хворий вилікувався від свого безумства і не захотів повернутися у страшний, злобний, приховуючий в собі численні пастки і небезпеки світ. Вдаване божевілля – дуже зручна маска для того, хто збагнув справжню суть життя».

Родичі і друзі намагаються його врятувати від безумства, познайомивши з дочкою жінки, яку він кохав 20 років тому. Однак цей розрахунок не виправдав себе: «безумець» зрозумів фальш і жорстокість того «нормального» життя, яке ведуть люди, що погубили його. Його зрадив суперник, що назвав себе другом, зрадила кохана жінка, зрадили друзі. Всі вони блазні, які беруть участь у щоденному маскараді.

Хто ж тоді більше схибив у розумі – ті, що під маскою добропорядності ховають підлість і розпусту, чи ті, що під маскою божевілля приховують зранену душу і світлий розум?

Загострена увага режисера до авторського стилю спонукає Пітоєва кожен раз шукати відповідну тільки для однієї п'єси форму. Режисерська організація п'єс Піранделло відрізнялась від підходу до п'єс Чехова тим, що Піранделло не допускав ліризму та елегійності. Тут Пітоєв знаходив значні можливості шукати різні градації пристрасті, не впадаючи у гротескне перебільшення.

Нема дивниці, що дехто у таких виставах вбачав «інтелектуальний більшовизм». Найагресивніша частина критики сприйняла «Генріха IV» «у багнети». Однак всемогутність критики цього разу не допомогла. Великий успіх Пітоєва-актора переміг!

Цей успіх відкрив потік грошей, що потекли в касу театру, дозволив досягти другого, ще більшого творчого успіху, але тут причиною най-

вищого творчого досягнення стала вже Людмила Пітоєва – надзвичайно обдарована актриса. Вона зіграла Жанну д'Арк у п'єсі Б. Шоу «Свята Іоанна».

Жорж Пітоєв вже давно захоплювався драматургією Б. Шоу. Ще в Швейцарії він поставив «Кандіду» (1916), «Шоколадного солдатика» (1918), «Учня диявола» (1919), «Андрокла і лева» (1921).

«Кандіду» і «Андрокла»... він відновив у Парижі, а за ними вивів на сцену «Святу Іоанну» (1925), «Дім, де розбиваються серця» (1928), «Цезар і Клеопатра» (1928), «Візочок з яблуками» (1931), «Герой і солдат» (1935).

Захоплення Пітоєва драматургією Б. Шоу захищає його від звинувачення у політичному нейтралізмі. Скептичний і гострий у своїй мові Шоу не завжди прихильно ставився до вистав Жоржа.

У ніжному, гуманному образі пастушки з села Домремі, створеному Людмилою, не так вже багато було від Шоу. Жанна Людмили не була така мускулиста і пристосована до солдатського життя, як у Шоу. Однак англійська актриса, що створила свій глибоко психологічний образ Жанни, сказала: «Якщо б я бачила Людмилу в цій ролі раніше, я б ніколи не наважилася її грати. Людмила – це сама Жанна».

В цих словах багато правди. Людмила дійсно так вживалася в цю роль, що багато компетентних людей називали це «чудом», явищем до кінця досконалої акторської гри. Однак, не дивлячись на велику майстерність і актриси і режисера, він не сприйняв належно релігійну суперпереконаність такої Жанни. «Шоу знав, що Жанна гаряче вірила в Бога і залишався на послідовно-історичних позиціях, але для нього було важливо те, що релігійність Жанни не вела до монастирської самоізоляції, а до активного вторгнення в життя». (О. Фінкельштейн). Пітоєв, ще до французької прем'єри, повіз цю виставу в Лондон і показав англійському глядачеві. Захоплення було неймовірне, однак Шоу не прийняв позитивно цієї вистави.

В останні роки діяльності Жоржа Пітоєва до нього повернулася віра в людину. Він твердо почав наполягати на тому, що театральне мистецтво має стояти на захисті гуманного ставлення до людини. Остання вистава, яку він поставив, була «Ворог народу» Ібсена (1939), він грав у ній доктора Штокмана, роль, у якій колись так відзначився Костянтин Station Станіславський. Вистава йшла в костюмах 1939 року, чим підкреслювалась актуальність цієї п'єси. О. Фінкельштейн не без підстав писала в 1939 році: «Вистава «Ворог народу» сприймалася як застережливий крик мислячого духовно благородного інтелігента, як повстання про-

ти мерзотності світу, у якому загине все живе, якщо розум не спинить коричневу плісняву»... Пітоєв тоді «закликав до опору, до активного захисту свободи і людяності усіма доступними засобами – словом, перезонанням, думкою, чином».

Пітоєв помер 17 вересня 1939 року в Швейцарії, де перебував разом із сім'єю на відпочинку.

Підсумки «Картеля»

У книзі «Історія західноєвропейського театру, т. 7» сказано, що історія «Картеля» виразила процес довгого і болісного ідейно-художнього самовизначення французької творчої інтелігенції за період між двома світовими війнами. Демократично настроєні художники сцени з яскравими талантами намагалися розібратися у суспільних зіткненнях і соціальних битвах свого часу. Ці суспільні події мали великий вплив на їхню творчість, їхнє мистецтво привертало увагу широких верств французького суспільства.

У своїй книзі «Міркування про актора» (1938) Луї Жуве писав про «святу трійцю», яка у всі часи визначала долю і суть тієї чи іншої театральної течії – драматургію, сценічне мистецтво і глядача.

Режисери «Картеля» проводили шукання у всіх трьох напрямках, хоч не всюди досягли однакового успіху.

Вони розширили і збагатили репертуар французького театру, відкрили нові можливості інтерпретації класики, виростили молодих авторів. Вони допомогли утвердитися на європейській сцені драматургії Чехова, Піранделло, Жироду.

...Шарль Дюллен, Луї Жуве, Гастон Баті та Жорж Пітоєв мали великий вплив на розвиток післявоєнного французького театру. На сценах цих режисерів продовжувалося формування того постановочного стилю, який заклав в театрі «Стара Голуб'ятня» Жак Копо і який розцвів у мистецтві Народного Національного театру (1951–1963) Жана Вілара. Невтомні новатори, вони виховали видатних митців французького театру середини століття. Режисери «Картеля» прагнули зібрати у своїх театрах широкого демократичного глядача. Вони дійшли висновку, що «порятунок театру... полягає в оновленні публіки»... Вони розробляли нові і гнучкі форми взаємостосунків із глядачами.

Діяльність театрального авангарду 1920–1930-х років була високо оцінена діячами французької культури. 20–30-ті роки стали основою майбутніх нових перемог французького театру.

XXII. ВПЛИВ ГЕОРГІЯ ТОВСТОНОГОВА НА РЕЖИСУРУ XX СТОЛІТТЯ

Хрущовська «відлига» у другій половині XX століття започаткувала справжнє оживлення театрального мистецтва. Почала щезати нормативність та декларативність, проявилися свіжі течії та стилі, почали працювати нові експериментальні театри – «Современнік» і «Таґанка», розгорнули свою плідну діяльність режисери – Андрій Гончаров, Анатолій Ефрос, Георгій Товстоногов.

Режисери периферійних театрів стали більш частими гостями у столичних театрах, почали бувати там не тільки на виставах, але й на репетиціях у провідних режисерів, які проводили з ними цікаві бесіди стосовно акторської та режисерської професії; на прилавках магазинів можна було придбати корисні книги про нашу професію.

Театр знову почав відігравати значну суспільну роль, піднімати соціальні, моральні та політичні проблеми, ставати школою життя. Журнал «Театр» проводив плідні дискусії стосовно режисерської та акторської професії, у Москві та Ленінграді організувалися стажування режисерів периферійних театрів.

Будучи головним режисером Хмельницького обласного театру, а потім Київського ТЮГу, я мав змогу побувати на репетиціях і у МХАТі, і у театрі на Таґанці зустрітися разом з іншими режисерами і з М. Кедровим, і з Ю. Любімовим, або з О. Єфремовим в Москві чи з Г. Товстоноговим у Ленінграді.

Ми, режисери периферії, цікавилися репертуаром таких театрів, акторськими роботами, принципами творчості художників... Це були наші виробничі університети. Мушу признатися, вся моя діяльність режисера, як і діяльність багатьох інших режисерів мого покоління, проходила під впливом відомого театрального майстра Г. О. Товстоногова. Ось чому мені захотілося процитувати певні фрагменти його останньої книги «Бесіди з колегами».

Творча діяльність Г. Товстоногова має професійно-виховне значення для всіх, хто присвятив своє життя сцені.

На перший погляд у вічі нам впадають дві важливі проблеми.

Перша: дивовижна життєздатність колективу його театру. Чотири десятиліття БДТ під його керівництвом не знав помітного творчого

спаду. Станіславський вважав, що середня тривалість життя новоствореного театру може бути 15–18 років. Однак МХТ відчув творчу кризу вже після семи років успішної праці. Згадаємо намагання «поріднитися» з символізмом у 1905 році (студія на Поварській)… А друга криза цього театру наступила у 1916 році.

Ще через 10 років до МХТ входить т. зв. «нове покоління», і знову творчий зміст театру – репертуар театру, образно-просторові вирішення, манера гри – повністю реорганізовуються. Історія Великого драматичного театру з того часу, коли його очолив Товстоногов, не знала творчого зриву.

Теоретичний здобуток Станіславського також мав своїх апологетів і «відступників».

Вагомість теоретичної і практичної діяльності Г. Товстоногова полягає в тому, що він дав можливість побачити з яким коефіцієнтом корисної дії застосовується методологія Станіславського в наш час.

Це сталося тому, що перед нами пройшов не тихий прихильник і не запопадливий «тлумач системи», а внутрішньо вільний і духовно самостійний митець.

Його ставлення до Станіславського позбавлене релігійного пієтету. Товстоногов звернений до Станіславського практичною необхідністю максимально повно виявити у сценічній творчості те, що Станіславський називав «життям людського духу». Через те досвід Станіславського Товстоногов сміливо доповнює власним досвідом і життєвим, і теоретичним – пристосованим до запитів сьогоднішнього глядача.

«Бесіди з колегами» знайомлять читачів з режисерською «кухнею» Товстоногова. У цій книзі – простій і зрозумілій кожному, Товстоногов виступає перед нами як скромний професіонал, що, однак, досконало знає свою справу.

«Записи його розмов з численними учасниками режисерської лабораторії і стенограми його репетицій в БДТ розкривають найбільш приховані таємниці роботи режисера», – пише К. Рудницький.

Книга Г. Товстоногова має три великі розділи та 526 сторінок тексту і зрозуміло, що процитувати вдалося лише певні фрагменти творчих суперечок і тверджень, завжди відсилаючи читача до повного тексту твору знаменитого режисера.

1. КРИТЕРІЇ СПРАВЖНЬОГО МИСТЕЦТВА

РЕЖИСЕР Р. Знайомлячись з вашими виставами, ми помітили, що вони за своїм характером, за своєю структурою, чи що, відрізняються від вистав інших театрів. Отже, існують певні творчі принципи, властиві лише вашому театрові. В чому полягає їх «зерно»?

ТОВСТОНОГОВ. Коли англійців запитують яким чином вони домагаються завжди такої рівної і дбайливо доглянутої трави на газонах, вони відповідають: ми її щорічно підстригаємо, регулярно поливаємо, і робимо це триста років підряд.

Само собою, у нас існують певні принципи, які ми зберігаємо в творчій роботі протягом багатьох років. В чому вони? Я відповім на це питання так, як відповів би керівник всякого іншого театру: основоположним для нас є закони сценічної творчості, відкриті К. С. Станіславським. Тільки треба зважити на те, щоб вони не були іконою і декларацією, а «віросповіданням» і перебували у постійному русі.

Вся методологія без практики перетворюється у мертву догму.

Тут важливо, щоб режисер сприйняв її особисто. Якщо вона не помножена на режисерську індивідуальність, виникає декларативне сприймання її, не підтверджене практикою. Істина полягає в методології поєднаній з особистістю режисера. Якщо заявляється лише теоретична вірність букві вчення, принципи К. Станіславського руйнуються і перетворюються у безпредметну термінологію.

Моїм головним завданням є боротьба за чистоту методології і за її утвердження к сучасному театрі.

І в режисерській, і в педагогічній роботі я намагаюся поєднати принципи вчення К. С. Станіславського з живим театром.

Я професійно займаюся театром більше п'ятдесяти років і поважаю усі напрями і школи в сценічному мистецтві, але сам я вірний прихильник театру психологічного. Для мене головне в мистецтві – людина.

РЕЖИСЕР Р. Що для вас є критерієм справжнього мистецтва?

ТОВСТОНОГОВ. Коли Станіславський говорив про те, що таке мистецтво і чим воно відрізняється від життя, він часто застосовував такий приклад: ось ви йдете по вулиці і бачите якогось старого, що сидить на лавці... Поруч з ним старий сліпий пес... Ви якусь секунду звернули на них увагу і пройшли повз них. Але якщо цю ж секунду зобразити в мистецтві – образотворчому чи театральному, – вона може викликати співпереживання, глибокі роздуми про завершення життя.

Таку силу має мистецтво. Конкретна життєва ситуація, перетворена в художній образ, викликає масу думок, асоціацій, вражає емоційно.

Ми знаємо – метод театру через певний вплив на підсвідомість глядачів розбудити їхню свідомість. Я багато разів перевіряв це міркування. Коли ми починаємо нудьгувати в театрі?

2. ВИБІР П'ЄСИ

РЕЖИСЕР Л. Що є головним при виборі п'єси?

ТОВСТОНОГОВ. Творче обличчя театру та його діапазон.

Якщо в театру нема обличчя, то у нього нема і діапазону. В такому театрі панує дилетантизм.

Дилетантизм – це «як бажаю, так і співаю»... Театр, який ставить все що заманеться, схожий на співака, що співає для себе і тенором, і баритоном з тою різницею, що я свого мистецтва нікому не нав'язую, а театр на таке саме мистецтво продає квитки.

...Обличчя театру визначається не стільки тим що він грає, скільки тим, що він не грає. І дуже важливо чого театр не може і не повинен грати. Є партії, які може співати і баритон і бас, однак, завжди було зрозуміло, що Шаляпін не може співати Ленського.

РЕЖИСЕР М. Яким драматичним творам ви надаєте перевагу, тим, що відтворюють життя у формі самого життя чи умовним?

ТОВСТОНОГОВ. У цієї проблеми існує дві сторони – відносно теоретична і конкретно практична.

Беручи до уваги те, що нас більше зацікавлює другий аспект, візьмемо для розгляду суто теоретичний бік справи, щоб дійти до практичного вираження проблеми.

Що таке відображення життя у формах самого життя?

Якщо до цього питання застосовувати спрощений підхід, то нічого кращого від кольорової фотографії бути не може. Чим вона якісніша, чим технічно досконаліша, тим більш ідеально відтворює життя у формах життя. Однак думати так – це значить ліквідувати «магічний кристал» митця, тобто позбавити мистецтво головної його ознаки – образності. Якщо ж існує «магічний кристал», то життя переломлюється, перетворюється в ньому, змінює свою подобу. Кожне відображення життя через призму особистості художника несе в собі таємницю стосовно об'єкту зображення і навіть відхилення від нього.

Ван Гог бачить світ так, а не інакше, і зваблює нас бачити цей світ

по-своєму. Це здеформована дійсність, але вона спонукає нас співпереживати, будить наше уявлення і створює неймовірний ефект.

Чи можна сказати про мистецтво цього художника, що це форма самого життя? В певному розумінні – так, у тому вимірі, в якому життя вгадується в баченні художника, бо ж у справжньому творі мистецтва художник відтворює дійсність через власну призму, створює у свідомості глядача певну проекцію життя. Відображення дійсності, перетворення її через особисте сприйняття творця, через той «магічний кристал», це не обов'язково копія життя, але воно повинно народжувати у людини, що сприймає, асоціативний зв'язок з життям.

Ось це і є та справжня умовність, яка будить фантазію глядача, у потрібному для ідеї, для думки, для співпереживання напрямку. Якщо асоціації виникати не будуть, ми попадаємо у план тієї деформації, «я» породжує раціональну, холодну формотворчість, внутрішню порожнечу.

Думаючи про нашу професію, ми повинні перш за все збагнути, що мистецтво режисури вторинне, тому що ми маємо справу з уже відображеним життям. Отже, ми повинні відшукати міру деформації, тобто умовності, яка задана вже самим автором, це і є найбільша складність в нашій роботі: визначити міру відступу від дійсності відповідно до того кута зору, який вибрав письменник.

РЕЖИСЕР Л. Як ви формулюєте головну задачу БДТ?

ТОВСТОНОГОВ. Цю тезу не треба сприймати прямолінійно. Якщо ви бажаєте побачити пряме вираження цієї теми, приходьте на виставу «Три мішки неочищеної пшениці», там темою вистави прямо покладена людська совість.

...У «Вовках і вівцях»... через комедійну канву, через застарілий сюжет «запрограмовані» ідеї все одно прориваються. Ви мимоволі зіставляєте своє життя з линяєвським.

У п'єсі Гельмана «Ми ті, що нижче підписалися»... тема виражена публіцистично. Однак заклик до совісті може бути виражений і опосередковано. Подумайте, що було громадянського у «Принцесі Турандот» Вахтангова? А було! Хоч там був казковий сюжет і вистава була поставлена як відверта гра.

Ми не повинні звужувати виставу до моральної проповіді. Надзавдання пробивається через запруди всякого жанру до душі людини.

РЕЖИСЕР... Чи є вистави, які подобаються всім?

ТОВСТОНОГОВ. У моїй практиці не було. Але, якщо ми заговорили про глядача, я хотів би зупинитися на цій темі. Ми обов'язково маємо

думати про глядача вже в період роботи над виставою. Заради нього існує театр. Нас повинен хвилювати характер контакту сцени і залу.

...Треба вміти ніби відмовлятися від того, що ми робимо і поглянути на виставу з боку, з позиції майбутнього глядача. Режисер у процесі роботи стає представником глядача. Він повинен бачити чи хвилює ця робота глядача, заражає його чи ні.

РЕЖИСЕР. Нова драматургія, яка вимагає від актора внутрішньої енергії, щоб перетворити функцію у живу людину, актора розтреновує. І коли справа доходить до серйозної драми, актор демонструє замість людини функцію. Постановки вампілівських п'єс говорять про це. Ви згодні з тим, що публіцистична драматургія привчила актора до приблизності?

ТОВСТОНОГОВ. Ні. Відбуваються більш глибокі процеси, а подібні симптоми лежать на поверхні. У всіх випадках я знімаю питання про акторську недобросовісність. Актор – залежна професія і вона лише сигналізує про неблагополуччя, а не породжує його. Причину маємо шукати у нас самих.

3. МЕТОДОЛОГІЯ

ТОВСТОНОГОВ. Мені дуже важливо знати, як ви розумієте питання методології. Не те, як умоглядно ви її знаєте, а як відчуваєте і практично її застосовуєте.

РЕЖИСЕР Г. Я починаю з обставин, які пов'язані зі створенням п'єси, особливо, коли вона класична.

ТОВСТОНОГОВ. Припустимо, що ви всі готуєтесь поставити «Дядю Ваню».

РЕЖИСЕР П. Я вивчаю епоху, час.

РЕЖИСЕР К. Я завжди думаю, що я цією виставою можу сказати сьогоднішньому глядачеві, незалежно від того, класична ця п'єса чи сучасна.

РЕЖИСЕР Л. Перше, що мене цікавить – це емоційний вплив п'єси. Зачепила вона мене емоційно чи ні. Якщо зачепила, я починаю читати її другий, третій раз і намагаюся сформулювати, що стало поштовхом емоційним, хоча б для мене.

РЕЖИСЕР Ш. Я завжди іду від першого емоційного відчуття п'єси. Якщо п'єса «вдарила» мене, вона може схвилювати і глядача, тому що я живу з ними в одному світі. Далі не читаю п'єсу для того, щоб якось запам'ятати і сформулювати своє відчуття.

РЕЖИСЕР С. Для мене головне – асоціації сьогоднішнього дня. Я починаю шукати висхідну подію, природу почуттів, обставини. Виникають всякі питання. Чому, наприклад, Войницький так багато розмірковує? Які обставини спонукали його віддати гроші? Любов до сестри?

ТОВСТОНОГОВ. На яке питання ви повинні дати відповідь, ще до того, як почнете ставити п'єсу?

РЕЖИСЕР С. Я ношу асоціації. Шукаю головну подію. Потім конфлікт.

ТОВСТОНОГОВ. Чи не попереджає все те що ви розказуєте, одне головне питання?

РЕЖИСЕР Г. Про що ставити?

РЕЖИСЕР Т. Про що ставити, виникає вже з аналізу п'єси. Бо ж як можна відповісти на питання «про що», якщо я не розумію чого люди хочуть одне від одного і що у п'єсі відбувається? От, якщо спитати «для чого», тоді можна аналізувати.

ТОВСТОНОГОВ. Ви будете витрачати час, аналізувати п'єсу, а потім зрозумієте, що нема її для чого ставити і покинете? На таку роботу життя не вистачить. З чого ви починаєте? Я не кажу що все, про що ви говорили, не треба робити. Але з чого починати ваші міркування?

РЕЖИСЕР А. Наші міркування починаються з того, що я намагаюся визначити чи є у цьому творі щось таке, що дуже мене суб'єктивно хвилює, впливає на мене. Якщо мене хвилює, я зможу і інших схвилювати своєю виставою. Я шукаю точку, яка поєднує моє сприймання п'єси із загальним сприйманням.

РЕЖИСЕР У. Мене не турбує це питання – що спочатку, а що потім. Три питання – що? для чого? чому? – виникають завжди одночасно.

РЕЖИСЕР М. Я маю відповісти собі на найголовніше питання: про що і навіщо я буду говорити з глядачем.

РЕЖИСЕР Н. Чим для мене цікавий «Дядя Ваня» сьогодні? Якщо вона мене схвилювала, вона схвилює і акторів. Наступний етап – аналіз.

ТОВСТОНОГОВ. Ви, напевно, мали справу з дійовим аналізом, з термінологією, і ні один з вас не сказав такого простого слова, яке дає визначення всьому тому, про що ви говорили, – НАДНАДЗАВДАННЯ! Ви не вимовили цього слова. Мене це здивувало. Чому ви його боїтесь?

РЕЖИСЕР Г. Ми намагалися відшукати якісь прості слова і боялися назвати те, що Станіславський оформлював ясно і точно. Акторів це шокує.

ТОВСТОНОГОВ. Зараз жодних акторів нема. Може це інерція протесту проти методології? Ні? Тоді в чому справа? Адже ніхто не сказав те слово.

РЕЖИСЕР Л. Це мається на думці.

ТОВСТОНОГОВ. Адже існує точне формулювання того, що ви висловили приблизно. Чому ви соромитесь її назвати? Я не можу зрозуміти.

РЕЖИСЕР В. Особистісний погляд художника – це головне.

ТОВСТОНОГОВ. Ні, не це головне. Головне, як сьогодні звучить ця п'єса і заради чого буде поставлено цей твір. Ось на яке питання відповідає термін «наднадзавдання».

Що стосується особистісного, то воно мається на увазі. Без особистості жодного мистецтва не буває. Домовимося твердо щодо цього. Кожний митець, якщо він митець, все робить завдяки своїй особистості. Інакше не може бути. То ж навіщо це підкреслювати? Навіщо відкидати вже здобутий досвід. Якщо б не було Станіславського та його методології, ваші міркування були б нормально приблизними, тобто такими, якими вони були.

Ми починаємо кожен раз з нуля, начебто до нас нічого не було.

Перший етап роботи при тому, що в ньому існує момент емоційної зараженості драматичним твором – ви починаєте роздумувати. А це царина інтелекту. І весь сенс полягає в тому, що ця властивість допомогла вам.

РЕЖИСЕР Б. Якщо п'єса схвилювала нас, ми емоційно заразилися нею, іноді буває, що аналітичний ряд відходить на другий план.

ТОВСТОНОГОВ. Це дуже погано. Весь пафос методології звучить – від усвідомленого до підсвідомого. Це стосується не тільки роботи актора, але й режисера. На репетиціях бувають моменти несподіваних творчих знахідок, які радують акторів… Ви повинні дбати, щоб такі миттєвості виникали не самі по собі, а на ґрунті точного аналізу. Ви чудово розумієте, що сама методологія нічого не значить. Чоловік вивчив методологію і став досконалим режисером – такого просто не може бути. І актора не народжує методологія. Геніальному акторові вона зовсім не потрібна, тому що він все осягає інтуїтивно. Але талановитій людині вона необхідна, тому що вона ліквідує можливість помилок, які вона може не зробити і швидше прямувати до мети. Ось у чому сенс опанування методологією.

Методологія готує появу несподіваного, що знаменує суть творчості.

<...> Аналіз може привести вас до більш тонкої, більш глибокої, більш точної форми, зустріч з акторами – новий поворот у процесі роботи, який може до такого надзавдання привести, що навіть не передбачалося. І не треба це ігнорувати. Режисер буває іноді надто впертим. Якщо він що-небудь відкрив, то незалежно від того, що відбувається у процесі роботи, він так все підкорить початковому задумові, що поведе за собою усіх виконавців ролей. Я прошу вас замислитись над тим, що таке наднадзавдання тому, що це не вузькопрофесійне завдання. Погляньте, що відбувається у нашому житті, у нашій літературі.

Необхідно зрозуміти, що наднадзавдання дуже широке поняття і тільки тоді, коли ми мислимо глибоко у суспільному відношенні, ми здатні його сформулювати. Ми не знаємо, що думає письменник, напевно він знає своє надзавдання. Однак, навіть тоді коли це виникає інтуїтивно, у великого літературного таланту воно виразиться. У нас зовсім інше. В жодному іншому мистецтві нема такого «опору матеріалу». Письменникові значно легше, у нього: слова, папір, друкарська машинка, а перед нами актор, людина складна, і «заразити» її надзаванням значно складніше.

РЕЖИСЕР Л. Отже, головне у сценічному вирішенні – надзавдання?

ТОВСТОНОГОВ. Надзавдання і «природа почуттів».

Надзавдання – режисерська концепція вистави. Визначаючи її, необхідно брати до уваги і автора, і час написання п'єси, особливо класичної, і сприймання її сьогоднішнім глядачем. Кожен час має своїх улюблених класиків. Тому я завжди кажу, що сценічне надзавдання знаходиться у залі для глядачів і режисерові необхідно його віднайти.

4. ДИКТАТУРА РЕЖИСЕРА ТА ЙОГО РОБОТА З АКТОРОМ

РЕЖИСЕР Л. Як ви примушуєте акторів виконувати ваш режисерський малюнок?

ТОВСТОНОГОВ. Його не треба «примушувати».

РЕЖИСЕР Л. Я іноді відчуваю, що актор добирається до правди, але мені цієї правди замало і у мене виникає бажання спонукати його виконати мою задачу примусово.

ТОВСТОНОГОВ. Цього робити не можна.

РЕЖИСЕР Л. Але в такому разі ваша режисерська думка зостанеться невираженою. Якщо вистава чітко вибудована, актор повинен чітко втілити малюнок своєї ролі. Адже для нього краще, коли є точне вирішення.

ТОВСТОНОГОВ. У побудованій абияк виставі, актор працює гірше. Ви маєте рацію. Але якщо за цією «будівлею» ми не знаходимо органічного життя актора, якщо режисер втискає його у свій малюнок, він може задавити акторську індивідуальність, а її обов'язково треба враховувати, особливо якщо ця індивідуальність яскрава і своєрідна. Якщо її не брати до уваги – вийде маріонеточний театр. Точності домагатися необхідно, але тільки через акторську органіку, а не ігноруючи її. Режисерові, який на це не зважає, легше працювати з поганими акторами, з хорошими він, як правило, конфліктує. Слабому виконавцеві можна механічно вибудувати роль, можна навчити його з голосу, можна нав'язувати жести, але це буде ремісничий підхід, а не художній. Якщо вас більше влаштовує власний результат, ніж індивідуальність виконавця у даному драматургічному матеріалі, ви не отримаєте нічого несподіваного у виконанні вашого задуму. Якщо актор точно відчуває образ, він може вам таке запропонувати, чого ви й не очікували.

Природа актора – основа, на якій треба стояти при всяких режисерських побудовах. Тільки в крайньому випадкові можна застосовувати ремісничий підхід. Але пам'ятати при тому, що це компроміс.

РЕЖИСЕР Л. В якому розумінні?

ТОВСТОНОГОВ. Коли, наприклад, ви працюєте у чужому місті, з незнайомою трупою. Там більше всього і доводиться йти на компроміси – вимагати результату в обмежені терміни. Але все одно, необхідно намагатися перетворювати кожну репетицію у творчий пошук.

РЕЖИСЕР Р. А що треба робити, щоби вийшло?

ТОВСТОНОГОВ. Треба мати вухо на актора – це так само важливо, як музикантові мати слух. Це обов'язкова необхідність нашої професії.

В питаннях мистецької організації вистави можна вдаватися до диктатури, з акторами цього робити не можна. Я особисто прагну кожну репетицію перетворити в пошук індивідуальних акторських вражень. І не варто відкидати пропозиції виконавця тільки тому, що це не ваш здобуток. Це погане режисерське самолюбство.

Лєбедєв в одному інтерв'ю говорив, що я запропонував йому у «Міщанах» перш, ніж відчинити вікно і крикнути «Поліція», обережно зняти вазон з підвіконня, мені ж здається, що то не моя, а його знахідка. Ми просто забули, хто що придумав, тому що це зовсім немає значення для нас, головне, що це було в характері персонажа.

Репетиція – це суцільна імпровізація, це процес пошуку, а не команда – роби так! Актор повинен всією своєю органікою входити у запро-

поновані обставини. У процесі репетиції ви повинні бути кожної хвилини з актором. Вам не треба вміти все виражати, виконавець це зробить краще, ніж ви; але ваша внутрішня режисерська присутність має бути адекватна акторській.

РЕЖИСЕР Б. Потрібно все програвати для себе?

ТОВСТОНОГОВ. Не програвати, а існувати разом з актором – це різні речі.

РЕЖИСЕР Г. Ви іноді даєте акторам результативні пропозиції, коли це можна робити?

ТОВСТОНОГОВ. Тоді, коли актор вже існує у природі даного твору. Не можна пропонувати результат при аналізі, це абсурд, але в процесі пошуку, коли актор перебуває на грані попадання у потрібну природу, підказати йому потрібне пристосування – це цілком допустимо, а іноді і необхідно.

РЕЖИСЕР Г. Ви з самого початку проводите репетицію в потрібній «природі почуттів»?

ТОВСТОНОГОВ. На першому етапі ми проводимо репетицію, не враховуючи жанр. Йдемо за розвитком обставин, слідкуємо, щоб вони мали життєву логіку. Однак вже тут відбуваються окремі прориви в жанр, а в собі я його передчуваю відразу. Багато чого я сам не знаю, багато чого буде вияснятися у процесі роботи. Режисер з самого початку повинен бути в природі драматичного твору, бути камертоном акторського оркестру <…>

РЕЖИСЕР Г. Коли режисер переводить виставу у такий план, який вимагає не лише правдоподібного існування, для акторів виникає непереборна перепона. Як поводитися в подібному випадкові? Одні актори радо йдуть на таке загострення, інші опираються.

ТОВСТОНОГОВ. Ставлення акторів тут пов'язано з елементарним розрахунком: якщо ви в цьому плані маєте за спиною успіх, то це основа віри в вас; якщо ні, вони до всіх ваших експериментів будуть ставитися скептично. Важливо, щоб актор від кожного пошуку отримував задоволення. Все досягається у процесі руху.

РЕЖИСЕР Л. Як впливати на актора, якщо режисер не вдоволений його виконанням?

ТОВСТОНОГОВ. Треба пояснювати, що тут має бути, а там де на розуміння сподіватися важко, треба розбуджувати інтуїцію, впливати на неї.

РЕЖИСЕР Р. А у вас є такі актори?

ТОВСТОНОГОВ. Звичайно. В кожній виставі, навіть при наявності ансамблю, існує різний рівень наближення до «природи почуттів». Кожного разу потрібен новий хід, залежно від особистості актора. Однак, ми спочатку аналізуємо логіку поведінки, уточнюємо обставини, вникаємо у взаємостосунки, щоб потім перейти до тої жанрової природи, яка повинна визначити спосіб існування актора в ключі даної вистави.

РЕЖИСЕР В. В чому полягає професіоналізм актора?

ТОВСТОНОГОВ. У тому, щоб актор не міг сказати ні слова окрім дії.

Непрофесійний актор може говорити слова, не враховуючи дії, забуваючи про подію, не застосовуючи конфлікт, професійний – ні.

РЕЖИСЕР Б. Отже вся справа в дії?

ТОВСТОНОГОВ. Звичайно. Конфлікт, дія, подія – ось що має нас цікавити. Якщо це не вибудувано, актор просто виголошує звичайний текст, якщо вибудувано, слова будуть народжуватись самі. Дія – це остаточне вираження конфлікту у дану секунду сценічного життя актора.

РЕЖИСЕР С. А як припровадити актора до дійового існування?

ТОВСТОНОГОВ. Створити такі умови, коли слова стають кінцевим результатом процесу, а не початковим.

РЕЖИСЕР Л. Як домогтися від актора потрібної емоційності?

ТОВСТОНОГОВ. Якщо ви пошукаєте спосіб існування, емоційність не втече, але вона має ґрунтуватися на логіці, а це значить, на раціональному началі. Не можна штучно розділити – тут у мене раціональне, тут емоційне. Все повинно бути базуватися на аналізі, який дає гарантію необхідного градусу існування актора. Окремої проблеми емоційності не існує. Вимога емоційності відразу тягне актора на зображення почуттів. Я не боюся сказати методологічно грамотному виконавцеві про ступінь існування, тому що знаю – він не буде награвати почуття, він схвилюється, не втрачаючи при цьому дійової основи. Але існує і певне загальне, абстрактне хвилювання – якщо воно захоплює актора, він починає почувати себе більш впевнено, а ви, режисери, втрачаєте можливість проводити його дорогою дії. Актор, який не вміє працювати за вірною методикою, завжди вдається до загальної емоційності, загальної схвильованості. Але як тільки він попадає у світ емоцій, він попадає у світ наслідування, у світ копіювання, тобто штампа.

РЕЖИСЕР Г. Як відбувається зіткнення власної особистої структури і структури почуттів персонажа?

ТОВСТОНОГОВ. Емоційність повинна існувати в самому режисерові. Ви самі повинні перебувати у потрібному градусі і це буде критерієм в роботі. На ґрунті логічної дії ви маєте привести актора до певного градусу сценічного існування. Якщо виконавець до нього не доходить, значить все робилося не так, як треба. Якщо ви скажете: «Ти недостатньо схвильований, актор почне просто себе «накачувати». Однак, якщо говорити про методику, заклик до емоційності так само шкідливий як результативний показ. Не можна грати почуття, не можна грати результат».

5. ПЕРЕВТІЛЕННЯ

РЕЖИСЕР С. В мене дуже важливе питання – що таке перевтілення?

ТОВСТОНОГОВ. Для мене процес перевтілення головне чудо і магія театру. Момент перетворення одної людини в іншу я оцінюю як вінець театрального мистецтва. Але повстає питання: яким чином актор досягає цього? Бувають актори, які гримують душу, а не обличчя. Чудовим прикладом цього був Жан Габен. Ми завжди бачили на екрані одне і те ж обличчя, чули той же голос, але кожен з його персонажів по-своєму думав і по-своєму спиймав світ. Це акт внутрішнього перевтілення, без додаткових аксесуарів.

Інший приклад – Марлон Брандо. У фільмі «Хрещений батько» він грав голову італійської мафії в Америці. Він сам запропонував свою кандидатуру на цю роль режисерові, але режисер не прийняв її, мотивуючи це тим, що він надто молодий для цієї ролі. Було проведено конкурс кращих виконавців ролі 75-літнього мафіозного батька. Усі старші актори приїхали на це змагання. А Брандо прислав свою пробу, зробивши фантастичний грим і змінивши голос. Режисер вибрав його. Тут маємо зовсім інший принцип перевтілення. Само собою, справа не в гримі і не в голосі, вони не варті були б ломаного гроша, коли б не було внутрішнього перевтілення.

Я вважаю доцільними обидва шляхи.

Та як, все ж таки, сформулювати термін «перевтілення»? Це дистанція між акторським «я» і «я» персонажа. У різних виставах вона різна. Однак у сьогоднішньому театрі виникла загальна тенденція до збільшення цієї дистанції, вона виникла під впливом теорії Брехта. Зараз навіть найбільш натуральну п'єсу намагаються зіграти «з відчуженням». «Міщани» неможливо було б зіграти без Брехта.

РЕЖИСЕР С. Отже і при «відчуженні» можливе перевтілення?

ТОВСТОНОГОВ. Обов'язково. Тільки якість його кожен раз залежить від обраної вами «природи почуттів. Залежно від жанру перевтілення набуває нових властивостей»

6. АНАЛІЗ П'ЄСИ

ТОВСТОНОГОВ. Чи вдалося вам підготуватися до сьогоднішньої роботи?

РЕЖИСЕР Д. Не можу сказати, що я готовий, але деякі думки у мене є. Мені пощастило: я бачив дві вистави, поставлені за цією п'єсою («Три сестри» Чехова) – вашу і Ефроса, сам недавно ставив «Вишневий сад»... Чехов – автор зовсім особливий, важкий для аналізу, але певні острівці в безмежному морі його драматургії у мене виникли – маю на увазі задум.

ТОВСТОНОГОВ. Коли я спитав – чи ви готові? – я мав на увазі інше: вашу готовність з точки зору методології обговорювати п'єсу. Я не питаю – чи ви готові поставити виставу. Ви схоплюєте різницю? Ми повинні встановити спільну мову в методологічному підході до драматичного твору. Тому мене цікавить, чи добре знаєте ви п'єсу Чехова, чи ви думали про неї, створювали «роман життя»?

РЕЖИСЕР Д. Я можу спробувати.

ТОВСТОНОГОВ. У другій дії є сцена Андрія і Ферапонта. Я вибрав її тому, що це одна з дуже складних сцен в розумінні установки методологічних принципів. Багато хто вважає, що саме у чеховських «Трьох сестрах» зародився принцип абсурдистської драми. В сцені Андрія і Ферапонта він найбільш явно виражений. Однак і він піддається дійовому аналізові. Скажіть, будь ласка, які ви маєте пропозиції стосовно дійового аналізу?

РЕЖИСЕР Д. Я почну з задуму. Задум, мабуть, дає можливість аналізувати ту або іншу сцену.

ТОВСТОНОГОВ. Треба мати ключ, який підходить до кожної сцени, відмикає її.

РЕЖИСЕР Д. Цілком природно, що він виник саме в цій сцені і стосується лінії Андрія. Не випадково у Чехова називається «Три сестри», а першими дійовими особами числяться Андрій і Наташа – десь тут і лежить проблема, з якою пов'язаний мій задум.

Сцена Андрія і Ферапонта займає значне місце, і аналізувати її треба з врахуванням розмови Андрія і Наташі, яка попереджає цю сцену

і суттєво на неї впливає. Багато залежить від того, як закінчується ця розмова.

Спочатку я хочу сказати декілька загальних слів. Коли Чехов писав цю п'єсу, можливо трохи раніше, можливо трохи пізніше, він давав у одному з листів не дуже прихильну характеристику інтелігенції, говорив, що вона лінива, пасивна і закінчував свій вислів словами: «Я не вірю нашій інтелігенції. Я не вірю навіть тоді, коли вона страждає...».

У своїй драматургічній лабораторії Чехов проявляє себе як чудовий дослідник. Він ставить своїх героїв у такі ситуації, коли вони мають приймати важливі моральні рішення.

І від того яким буде їхнє рішення, що станеться після нього, залежить подальше життя героїв. Чехов весь час пропонує екстремальні умови, у яких людина повинна вибирати, приймати рішення.

В попередній сцені Наташа дуже делікатно переконує Андрія вплинути на сестер, щоб відступили Бобикові кімнату. Чехов дає можливість Андрієві сказати «ні». Це визначило б подальшу ситуацію. Але Андрій не каже «ні». Тут – початок кінця. Наташа виходить. У Андрія монолог. Приходить Ферапонт. Він чудово розуміє, що відбувається в душі Андрія, але говорить про морози, про млин в той час, коли Андрій терпить муку.

Природа театру абсурду полягає в тому, що ми доводимо реалістичну ситуацію до межі, до неправдоподібності. Якщо іти дорогою нормальної логіки, Ферапонт повинен просто спостерігати як Андрій мучиться – і все. Коли це скінчиться, сцена рухатиметься далі. Але Ферапонт з'являється після сцени Андрія і Наташі і це суттєво змінює справу. І зверніть увагу – останній монолог Андрія також буде в присутності Ферапонта...

...Для чого Чехов віддає цей монолог Андрієві, людині, яка досить відчутно деградувала як особистість? Чому саме йому віддає автор переконливі, точні слова? Це намагання відлучити, вирватись, піти геть. Однак з'являється Наташа. Спостерігаючи Андрія в такому стані, вона насміхається над ним... Говорить щось по-французьки. І він, і вона проколена кулька, випускає повітря. Ферапонт підсовує йому документ на підпис, Андрій підписує. Чехов не один раз пропонує їм: – Та зробіть хоч що-небудь! Скажіть хоч на щось «ні». Ось пожежа! Стрепеніться! Ви інтелігентні, розумні люди... Вжийте хоч якихось заходів! Наташа під час пожежі припиняє роздачу суконь, кажучи при тому, що треба допомагати потерпілим... вона завершує процес виселення сестер.

Навіщо ми ставимо класику? Вибираємо що ставити? Для чого ми вибрали «Три сестри» Чехова? Мені здається, головна проблема в п'єсі – проблема Наташі. Вона являє собою суспільне, соціальне зло. Чехов побачив його на стадії прищика, однак проминули роки і ця маленька болячка розрослася в проблему войовничого міщанства. Мені здається, що головна думка у Чехова така: що станеться з людьми, якщо вони, мислячі, розумні інтелігентні зрадять собі. Якщо вони не зуміють сказати «ні». Адже це загибель всієї цивілізації. Така моя точка зору. Чехов чітко опрацював цю ситуацію. Синьо-зелені водорості стають агресивними, коли відсутній опір, боротьба.

ТОВСТОНОГОВ. Ви цікаво розказали свою концепцію, хоч я з нею принципово не згоден. Принципово! Тему Наташі ви розібрали цікаво, але це не головна проблема п'єси. Вона входить у головну проблему, але не вичерпує її. «Три сестри» – п'єса про хороших людей, які хворіють паралічем волі. А у вас виходить, що Наташа – головне зло, якому не противиться Андрій. Це у принципі не вірно. Героїв витісняє з життя не Наташа, а інша, більш сильна сила, і всі вони не протистоять їй, не тільки Андрій. У вашу концепцію не вписується ні Тузенбах, ні Маша з Вершиніним, ні Сольоний. Я принципово не згоден з нею, але мені цікаво, як вона реалізується у сцені Андрія і Ферапонта.

РЕЖИСЕР Д. Якщо говорити нормальною людською мовою, у цій сцені вона реалізується як початок хвороби, морального падіння Андрія.

ТОВСТОНОГОВ. Перед вами два актори. Він – Андрій, я – Ферапонт. Ми повинні починати проводити репетицію. Того, що ви сказали, досить для того, щоб ми почали працювати?

РЕЖИСЕР Д. Я гадаю, досить.

ТОВСТОНОГОВ. А я вважаю, що ні.

РЕЖИСЕР Д. Цього досить, щоб почати репетирувати.

ТОВСТОНОГОВ. То ж давайте почнемо. Що нам робити?

РЕЖИСЕР Д. Давайте почитаємо сцену. (Виконавці читають сцену Андрія і Ферапонта).

ТОВСТОНОГОВ. Яка тут подія?

РЕЖИСЕР Д. Прийшов дресирувальник. Зваживши на те, як він увійшов, як бере склянку, як випиває, з того як він мовчить, оцінює ситуацію стає зрозуміло – прийшов дресирувальник.

ТОВСТОНОГОВ. Я відразу піддаю сумніву слово «дресирувальник». Я сидів у приймальній годинами, щоб передати папери від Протопопова Андрієві. Так? То чому я «дресирувальник» і кого я дресирую?

РЕЖИСЕР Д. намагається у подальшій розмові дати відповідну характеристику Ферапонтові, однак ця характеристика цілком довільна, нафантазована самим режисером і не має жодного підтвердження у п'єсі Чехова.

Товстоногов весь час запитує цього режисера звідки він бере дані про поведінку персонажів, у режисера Д. нема таких даних, які підтверджувала б п'єса, але він застосовує все нові і нові домисли.

Він твердить, наприклад, що Ферапонт свідомо виконує накази Протопопова, що він бореться з Андрієм, застосовує хитрість, прикидається глухим тощо.

Він вказує на те, що Ферапонт не реагує на страждання Андрія, що це його єдина характерна риса дана автором. На це Товстоногов-персонаж реагує так: «Моя логіка: прийшов Ферапонт, бачить господар зайнятий, він міркує – посиджу, щоб виконати наказ начальства. Годину сидить, другу, третю. Ось моя логіка. Ви ж починаєте фантазувати. Я – виконавець ролі прагну, щоб ви довели мені свою версію, тоді я буду фантазувати у вашій логіці. Поки що, ви мені нічого не довели і я вважаю: нічого з того, що ви говорили, не існує.

... Ви надумали особливі стосунки між Ферапонтом і Андрієм, які не мають під собою жодного ґрунту. Ваші висновки бездоказові.

РЕЖИСЕР Д. Адже ж існують певні стосунки між Ферапонтом і Протопоповим. Ми не можемо не брати їх до уваги.

ТОВСТОНОГОВ. Ми зобов'язані брати їх до уваги.

РЕЖИСЕР Д. Чому Протопопов посилає саме Ферапонта? Протопопов і Андрій – люди зовсім різні, протилежні. Між ними ведеться боротьба. І Ферапонт не просто папери приносив.

ТОВСТОНОГОВ. Ви розумієте Чехова трохи спрощено. Боротьба Протопопова виражається не в тому, що він засилає до Андрія свого агента. У Чехова все в тисячу разів складніше. Не Ферапонт ламає Андрія, його ламає та рутина, та машина муніципальної служби, яка впливає раз і назавжди встановленим порядком. Це його ламає, а не змова організована Протопоповим, до того ж така, що реалізується через Ферапонта. Це збіднює Протопопова.

РЕЖИСЕР Д. Тут все залежить від концепції, від трактування справи.

ТОВСТОНОГОВ. Концепція повинна базуватися на обставинах, закладених автором, а не на довільних, самостійно вигаданих. Ви ж робите це безпідставно.

РЕЖИСЕР Д. Я намагаюся дати своє трактування.

ТОВСТОНОГОВ. Поки що ви нічого не довели.

РЕЖИСЕР Д. Коли б я був у однаковому з вами становищі...

ТОВСТОНОГОВ. Ми зараз в однаковому з вами становищі. Ви прийшли підготовленим, але ви міркуєте не вірно.

РЕЖИСЕР Д. Отже актор міг би це все мені сказати?

ТОВСТОНОГОВ. Може і не сказав би, але подумав би.

РЕЖИСЕР Д. Я не впевнений. Якщо б він був талановитим, він просто спробував би зрозуміти концепцію режисера. Він почав би сумніватися можливо через десять репетицій, але спочатку намагався б зрозуміти. Перша репетиція дуже важлива, і багато залежить від того, наскільки вдалося режисерові заразити акторів концепцією.

ТОВСТОНОГОВ. Актор можливо і заразився б, але пішов би по невірному шляху. Для чого ми почали всю цю розмову? Я хочу, щоб ви зрозуміли, що всяка сучасна концепція повинна ґрунтуватися на тому, що написав автор.

РЕЖИСЕР Д. Коли я читаю п'єсу, то вступає в силу мій досвід.

ТОВСТОНОГОВ. Я розумію, що в кожного з нас свій досвід. Але є і певні загальні закони. Всяка концепція має опиратися на автора. Ваша не опирається.

РЕЖИСЕР Д. Ми з вами можемо про все домовитися і поставити зовсім різні вистави.

ТОВСТОНОГОВ. Цілком слушно. У цьому і захована сила методології. Вона не підказує єдину правильну модель, а передбачає різні прочитання. І зараз ми говоримо тільки про методологію.

РЕЖИСЕР Д. Я говорю лише про прочитання.

ТОВСТОНОГОВ. Прочитання без методології нічого не варте. Якщо ви почнете втискувати драматичний твір у свою концепцію, нічого хорошого з цього не вийде. Ви повинні бути доказовими на ґрунті автора, через його логіку виявити свою трактовку. Адже ви зараз просто нафантазували іншу сцену, а стосунки людей видумали.

РЕЖИСЕР Д. Я знаю п'єсу. Я проаналізував усі вчинки Ферапонта, я проаналізував усі вчинки Протопопова, потім почав з'ясовувати – чому це так, чому не інакше. Де у Чехова сказано, що Ферапонт просто приніс папери? Є текст, але текст – кінцевий результат, а коли я розкопую, що лежить за словами, бажаю я цього чи не бажаю, я обов'язково буду опиратися на свій життєвий досвід.

ТОВСТОНОГОВ. Це буде потім, спочатку ви повинні опиратися на п'єсу.

РЕЖИСЕР Д. Андрій відкриває при Ферапонтові свій біль. Ось у чому цвяшок сцени. Чому це відбувається? Тут вся попередня історія повинна відіграти роль: до чого він дійшов у своїй самотності, що при якомусь посильному відкриває душу. Андрій знаходиться перед вибором – або життя попливе тим руслом, у яке його заштовхують, або необхідно щось змінювати. Змінювати нема снаги, він не розуміє. Розмова з Ферапонтом – останній крик перед здачею позицій.

ТОВСТОНОГОВ. Що написано у Чехова і на що ви зовсім не звернули увагу, прагнучи привести цей діалог до боротьби між Андрієм і Ферапонтом, до дресирування. В чому тут гумор? Діалог іде, як два паранормальних монологи, які ніколи не сходяться – ось у чому тут фокус. Тому слово «дресирувальник» мене відразу насторожило.

РЕЖИСЕР Д. Що ви вважаєте дією в такому разі?

ТОВСТОНОГОВ. Ось це і треба з'ясувати.

РЕЖИСЕР Д. Коли читаєш п'єсу, знаходиш багато варіантів, а потім починаєш зважати як на учнівській лаві – що той робить, що інший? Це навіть забавляє. Вони розмовляють, не слухаючи один одного. Я розумію, чому Андрій не чує Ферапонта…

ТОВСТОНОГОВ. А Ферапонт прямо таки глухий. Чим це можна пояснити?

РЕЖИСЕР Д. Чехов написав: «глухий», а мені цікавіше запропонувати акторові інше: він глухий, коли йому це потрібно, а коли не потрібно, він все чує.

ТОВСТОНОГОВ. Покажіть мені в п'єсі хоч один момент, коли його глухота перетворюється в хитрість. Чому ви вирішили, що Ферапонт, виконуючи обов'язки кур'єра, спритно прикидається глухим? Виходить поганий детектив, а не Чехов. Ви не прислухаєтесь до автора.

РЕЖИСЕР Д. Адже почув він останні слова Андрія – повернувся і пішов.

ТОВСТОНОГОВ. У ремарці зазначено: «говорить голосніше». Як ви думаєте, для чого Чехову потрібна була ця ремарка? Не треба її не брати до уваги.

РЕЖИСЕР Д. У Андрія є така репліка: «Якщо б ти чув, я б тобі цього не говорив». Вона – ключ до сцени. У цій сцені зустрілися дві людини і кожній з них хтось потрібен.

ТОВСТОНОГОВ. І кожен говорить про своє.

РЕЖИСЕР Д. Так, і при тому обидва глухі.

ТОВСТОНОГОВ. Кожному потрібно висловитися – саме цьому

треба знайти дійовий ґрунт. А все, про що ви говорили тільки відволікає від цього, а воно головне.

РЕЖИСЕР Д. Тут маємо останню стадію, коли Андрій ще чинить опір. Далі він вже стає просто негідником.

ТОВСТОНОГОВ. Він не негідник, він людина роздавлена життям. Це страшніше. Він вийшов з університету сповнений дуже світлого ставлення до світу, а потім своя життєва система заганяє його в стиснутий простір і коли він опам'ятався, то побачив, що вирватися з пут такого життя вже неможливо. Життя стискає його все сильніше і сильніше. І він від болю починає кричати. Він не знає, як йому жити далі. Наташу він покинути не може, вона повністю підкорила його своїй волі. В очах сестер він бачить постійний докір.

<...> У Чехова не треба шукати боротьбу через сюжетні лінії, у нього все побудовано інакше, а ваші міркування обмежені сюжетом.

РЕЖИСЕР Д. Чехов живе на тій самій землі, що і Протопопов. Коли Андрій дає в заклад будинок, коли він грабує своїх сестер, це характеризує його дуже невигідно.

ТОВСТОНОГОВ. Скажіть, будь ласка, а ви любите Андрія?

РЕЖИСЕР Д. Як вам сказати?.. Мені його жаль…

ТОВСТОНОГОВ. Однак Чехов його любить.

РЕЖИСЕР Д.Чехов? Ось його власні слова: «Я не вірю нашій інтелігенції».

ТОВСТОНОГОВ. Це Чехов говорить як публіцист, а як художник, він обов'язково любить своїх героїв, крім одного персонажа – Наташі.

РЕЖИСЕР Д. У Чехова є одна хороша особливість: він любить своїх героїв і вміє розлучатися зі своєю любов'ю. Він любить своїх героїв, коли починається їх життєвий шлях. А потім з болем, з криком, але розлучається з Андрієм і мало не розлучається з трьома сестрами... тому що вони не відповідають його поняттю «інтелігентна людина», на яку покладені відповідні обов'язки.

ТОВСТОНОГОВ. Розлучається чи не розлучається, але він їх любить. А ви, судячи з ваших розмов, не любите Андрія.

РЕЖИСЕР Д. Я його любив у 10 класі.

ТОВСТОНОГОВ. Якщо глядач у процесі вистави не полюбить Андрія, не буде «Трьох сестер». Ми повинні разом з актором любити цього героя – ось що важливо. Ми можемо в останній дії заплакати, коли він возить візочок, тому що бачимо людину, яка загинула. І в цьому розумінні ми з ним розлучаємося.

РЕЖИСЕР Д. Я почав аналізувати п'єсу, керуючись своєю концепцією.

ТОВСТОНОГОВ. Кожну концепцію необхідно формувати на матеріалі п'єси. Коли я закликаю вас вивчати п'єсу, я гадаю, що ви захочете заглибитися у світ цієї п'єси, вибудуєте «роман життя». На першому етапі роботи необхідно абстрагуватися від театру і опрацювати п'єсу, як прояв життя. Яким чином цей шматок життя організований у художньому відношенні – це вже інше питання. Концепція повинна виникати природно з «роману життя». Само собою, органічно. Якщо ви почнете з концепції, «роман життя» весь час буде вам суперечити.

РЕЖИСЕР Д. Тут щось не так. Як можна аналізувати п'єсу без концепції?

ТОВСТОНОГОВ. Як народжується концепція? Через співставлення «роману життя» з сьогоднішнім часом, з проблемою, яка вас хвилює. Її потрібно відкрити у драматичному творі. Як же ви можете її відкрити не вивчивши п'єсу?

РЕЖИСЕР Д. А чи не буває так, що якась дрібниця, відкрита під час роботи, заперечує більш вагомі речі, більш загальні, ту ж саму концепцію?

ТОВСТОНОГОВ. Безумовно буває. Я хочу, що б ви схопили одну просту річ. Концепція – царина несподіваного: у одного виникає одне трактування, у другого інше, а як воно виникає – це вже справа психології творчості. Ми зараз до цього не вдаємося. Нам з вами зараз необхідно займатися речами, які піддаються здоровому глуздові, а не знаходяться в царині таланту й інтуїції. («И силу сильного уменьем обуздать». Гете).

РЕЖИСЕР Д. Може я помиляюся, але як не крути, елементарний аналіз сцени має спиратися на те, що ти прагнеш сказати. Він у всякому разі буде витікати з задуму. В одній і тій же сцені два режисери відшукають різне розуміння логіки ланцюга подій. Концепція включає і характеристику героїв, і, якщо до роботи включається актор, я і тоді буду керуватися концепцією.

ТОВСТОНОГОВ. Акторові треба просто сказати, що йому робити, спрямувати його на дійову задачу.

РЕЖИСЕР Д. Головне – що я велю йому робити, для чого, у зв'язку з чим. Як я можу пропонувати йому задачу, вимагати події, якщо він не знає мого задуму? Я спочатку повинен йому пояснити, що і до чого.

ТОВСТОНОГОВ. А ось цього робити не варто. Актор повинен у

процесі вашого спільного пошуку самостійно відкрити для себе певні речі. Інакше ви перетворите актора у виконавця вашого задуму, до того ж пасивного виконавця. Таким чином ви позбавите і себе тих знахідок, які може вам принести актор, використавши силу інтуїтивного проникнення в образ.

Методологія взагалі таке явище, що ним варто займатися все життя, вона і одночасно і складна і проста. ...Я на власній практиці пересвідчився, що помилки частіше за все допускаються в методології. Ви маєте рацію, що ...режисер, який не має задуму, не може приступати до роботи. Але акторам цей задум не завжди треба викладати з самого початку. Ваша концепція повинна бути при вас і як компас спрямовувати роботу у відповідному напрямі.

РЕЖИСЕР Д. Отже режисер може взяти яку хоче сцену і аналізувати її?

ТОВСТОНОГОВ. Разом з акторами не нав'язуючи їм свого задуму. Треба іти разом з ними стежкою обставин і подій, з'ясовуючи дійовий рух.

РЕЖИСЕР Д. Але ж методологія є лише засобом реалізації задуму.

ТОВСТОНОГОВ. Це залишається законом. Але треба вміти заглиблюватися в матеріал п'єси. Через аналіз ви будете реалізовувати свою концепцію. Найбільш слабка властивість багатьох вистав – втілення задуму. Розповісти його словами вміють усі, а виразити самою побудовою вистави не можуть. Саме цьому потрібно навчатися на наших заняттях.

Я прагну, що б ви опанували методологію. Мене не хвилює слово «концепція». Я надаю перевагу слову «розгадувати». Розгадувати, з'ясовувати суть – ось наше завдання. Це наче в суді, де спочатку аналізують злочин, а потім створюють версії, і перемагає той, чия версія виявляється більш переконливою. Якщо актор пропонує мені щось більш переконливе, я прийму це і не буду претендувати, що моя версія більш вагома.

РЕЖИСЕР Д. Як розуміти вислів «більш переконливий»?

ТОВСТОНОГОВ. Такий, що більш глибоко розкриває автора.

РЕЖИСЕР Д. А мене не хвилює питання – автор чи не автор. У мене навіть думки такої не виникає. Якщо мене щось захопило у виставі, значить це вірно. Адже автор якраз сподівається на нашу фантазію. Коли він пише ремарки, він розраховує на те, що б ми поспілкувалися з ним, що б я загорівся текстом. Він цього чекає. Потрібно, щоб драматург збуджував фантазію, а не гасив її.

ТОВСТОНОГОВ. І все ж, покладатися треба на автора, а не на свою фантазію. Все, що ви говорили відносно Ферапонта – ваша фантазія з приводу п'єси, а не сама п'єса.

РЕЖИСЕР Д. Мені важко працювати з актором, який привчений до певної системи – сіли, прочитали сцену, стали вирішувати про що вона, що в ній відбувається, з чого починати і куди йти. Я не отримую задоволення від такої репетиції. Є актори, які все добре розуміють, коли говориш загальними словами, а самі нічого зробити не можуть. Хороший актор не прискіпується до слів, а відразу цікавиться, що він має зіграти? Коли при єдиній методології вистави стають схожими одна на другу, це значить, що в них повністю відсутня режисерська концепція. Режисер не розуміє для чого він ставить цю п'єсу. Дія підміняється якимись зовнішніми рухами, актори впевнені, що це і є дія, хоч те, що вони роблять на сцені не має жодного відношення до внутрішньої дії. Коли я дивився виставу Ефроса, я був вражений, як у третій дії Чебутикін вбігав на сцену і починав монолог.

ТОВСТОНОГОВ. Саме це і було зроблено за логікою Чехова.

РЕЖИСЕР Д. Але у Чехова цього нема. Чебутикін біжить від погорільців, йому це не вдається і він прибігає сюди. Нема цього у Чехова. А тепер я – Ферапонт. В мене три дочки на віддані. Заробити нема де. Життя у мене не вдалося. Ніхто не хоче прислухатися до мого болю, всі на мене плюють, всі сприймають мене зверхньо. Я навіть не чую, що говорить Андрій. В мене все настільки переповнилося горем, що вже починає виливатися. Приблизно так я починаю собі нафантазовувати роль Ферапонта.

ТОВСТОНОГОВ. Як ви поєднаєте це з тим, що ви робите на сцені.

РЕЖИСЕР Д. Для мене це несуттєво. Мені зрозуміло лише одне – його ніхто ніколи не слухає.

ТОВСТОНОГОВ. Яке стосунок до подій п'єси має все те, що ви говорили? Біографія, яку ви придумали, не дає імпульсу до дії... Суперечка, яку ми ведемо з вами, також схожа на розмову Ферапонта з Андрієм. Мені вона доводить одне: з методологією у нас зовсім кепсько поставлена справа. Ваші шукання не мають під собою методологічного ґрунту.

А зваживши на те, що подібні міркування підкріплені практикою сьогоднішньої молодої і немолодої режисури, це переконує мене в тому, що ці питання невипадково виникли на наших заняттях. Через те я дозволю собі зупинитися більш детально на одній з найбільш розпо-

всюджених тенденцій, яка, на мою думку, є небезпечною. Це намагання привносити в п'єсу те, чого нема у автора, що не закладено в драматургічному матеріалі. І привносити це лише власною фантазією.

Я згоден з тим, що над певними класичними творами висить тягар заданості, їхня сценічна історія породила силу-силенну стереотипів, з впливу яких дуже важко вирватися, а вимога сучасності говорить про необхідність поглянути на класику «свіжими очима», відкинути все звичне. Однак свіжість погляду полягає не в тому, що б привнести в драматичний твір щось йому невластиве, а саме це і має найбільш розповсюджену тенденцію в сьогоднішньому театрі. Я вважаю цю тенденцію помилковою. Я переконаний – навіть найбільш цікаві домисли, якщо вони не підказані автором стосовно суті твору, можуть привести режисера в «небезпечну зону». Не варто навіть говорити, що такий «хід» режисера обов'язково буде безперспективним, тому що логіка автора завжди буде сильнішою від режисерської фантазії, якщо вона не спрямована в русло основної логіки.

Застосуємо подібний хід мислення до гоголівського «Ревізора»: чиновники не бояться жодного ревізора, злодійство, хабарництво для них – звичайний спосіб життя. В результаті на перший план виходить тема відсутності покарання злочину, яка на думку прихильників такої концепції і надає цій п'єсі гострого сучасного звучання. Про те, що подібна тема може виявитися актуальною в наші дні, я не суперечу, але в тому, що такий хід мислення суперечить природі драматичного конфлікту «Ревізора», я глибоко переконаний.

Комедійний стрижень у Гоголя – страх перед покаранням.

Городничому за його «грішки» загрожує щонайменше Сибір. До того ж гвинт цього явища закручений драматургом так міцно, що задум режисера, який ігнорує цю обставину, починає тріщати буквально з перших сцен. Чиновники довідуються у домі Городничого про приїзд ревізора і нічого не бояться – що ж тоді відбувається? Як далі буде вибудовуватися їхнє сценічне життя? Його просто нема на чому будувати.

Я увесь час намагаюся визначити для себе межу між можливим і недопустимим.

Що тут може стати критерієм? Багато чого врешті-решт вирішується заразливістю вистави. Але ця категорія надто суб'єктивна – одного заражає, другого ні, один каже «грандіозно», другий не приймає і протестує. У нашій професії багато чого залежить від смаку, ми не маємо точних критеріїв. Але якщо хтось серйозно займається режисурою, він

повинен думати про межу заміни авторського ходу, про міру допуску цієї заміни і «доповнення п'єси за рахунок своєї фантазії».

Що дає можливість класичному творові звучати по-новому?

Я тут керуюся власною практикою, тому що працюючи над тією чи іншою виставою, мені, як і іншим режисерам, доводиться постійно наштовхуватися на цю проблему. Я керуюся і практикою моїх колег, постановки яких дають серйозний матеріал для міркувань, висновків.

Згадуючи недавні враження та далекі згадки, я намагаюся визначити – чому одне режисерське вирішення активно приймається, інше так само активно відкидається? Вирішуючи цю проблему, я відкидаю ті назви п'єс, які я ставив сам, тому що тоді мимоволі сприймаєш зроблене іншими суб'єктивно, порівнюючи з власним вирішенням, хоча теоретично все-таки треба вміти не брати до уваги своє і оцінювати чужу виставу за її законами.

З моєї точки зору (а я належу в мистецтві до певної віри, інші можуть не розділяти мою принципову позицію – з цим у мене нема суперечки і бути її не може) – мета театру у роботі над власним твором – викресати іскру авторської думки, яка може сьогодні схвилювати глядача. Якщо ця іскра загоряється, вистава знаходить відгук у глядача, якщо ні, все перетворюється у свою протилежність. Відповідність авторському поглядові на життя і повинна стати критерієм, який необхідно виробити в собі і не обманювати себе зовнішнім успіхом – він часто буває тому, що безцеремонна поведінка з автором підтримується частиною глядачів. Вони сприймають ці властивості за творчу сміливість і новаторство, а такі речі були завжди привабливими.

Параліч волі письменник розкриває не як індивідуальну людську рису, а як явище суспільне, соціальне – це надає його творчості масштаб, це і робить його класиком. Переставляючи акценти, режисер порушує співвідношення об'єктивного і суб'єктивного... Звужує світоглядний масштаб письменника.

Чехов не персоніфікує зло, він виражає більш складні і узагальнені закони життя.

Об'єктивно Серебряков ні в чому не винен, але не винуваті і Астров, і Войницький. В смерті Тузенбаха винуваті всі – і ніхто окремо. Чехов веде розмову на ґрунті інших параметрів, він мислить іншими категоріями, значно вагомішими. Чеховський театр не побутовий, а поетичний, він виключає буквалізм у відтворенні життя. Сьогоднішня орієнтація на жорстокого Чехова просто не співпадає з його відчуттям життя.

«ВЕРНОСТЬ АВТОРУ НЕ ЕСТЬ СЛЕДОВАНИЕ ЕГО БУКВЕ»

Така «вірність» швидше всього приводить до ілюстративності. Нам необхідно відшукати головний мотив твору і в поєднанні цього мотиву з вашим відчуттям твору відшукати надзавдання майбутньої вистави. В цьому поєднанні повинна звучати відповідь на основне питання – заради чого, в ім'я чого ви ставите сьогодні цей драматичний твір.

СУПЕРЕЧКА СТОСОВНО ПОДІЇ, ЯКА ВИНИКЛА ПРИ ОБГОВОРЕННІ ВИСТАВИ «КРОТКАЯ»

РЕЖИСЕР В. У мене виникло таке відчуття, що режисер не довіряє матеріалові. Технічно все зроблено грамотно, є багато навіть цікавого, але нема хребта і тому створюється надто багато шматків.

Режисер не довів акторів до віри у запропоновані обставини, він пішов за ланцюгом подій, а у даному випадкові це хибний хід, тому що у Достоєвського взагалі нема драматургії.

ТОВСТОНОГОВ. Що ви кажете? А у мене таке враження, що тільки одна глава з «Ідіота» – день народження Настасії Пилипівни – закінчена п'єса.

РЕЖИСЕР В. Режисер складає уламки сюжетної лінії і йому не вистачає сюжету, який у автора грандіозний. Якщо б режисер був сміливішим у монтажі, то стики шматків були б більш вільними. А як тільки починається рефлексія, розповідь про те, як це було, у нього не вистачає сил, тому що рефлексія – літературний прийом, а не драматургічний. І виходить просто література на сцені, головне завдання – слухати, а не дивитися Достоєвського. Режисер на кожну фразу, на кожну думку знаходить театральну метафору, на зовнішні вибухи витрачається внутрішня сила, однак очарування сильної драматургії щезає. Режисер намагається вибудувати події, а подія тут лише одна. Одна велика подія – герой шукає для себе виправдання протягом всього твору. Режисер шукає події і наскрізна дія не виходить.

Коли б він вибудував виставу в одній події, було б цікавіше.

ТОВСТОНОГОВ. Ви якось дивно висловлюєтеся у методологічному сенсі. Що значить – «в одній події». Я розумію, що ви хочете сказати, але методологічно це просто неуцтво. Само собою, є одна подія, яка охоплює собою увесь твір, але всередині цієї події наявний певний ланцюг подій. Хіба можна не вибудовувати цей ряд подій? Як це розуміти, що не треба грати всі події – треба грати одну, велику і єдину. Такого просто не буває.

РЕЖИСЕР В. Подія буває лише одна. Одна! І грати треба одну подію, а факти можуть бути різні. Якщо грати декілька подій, то виходить, що головне – це смерть.

ТОВСТОНОГОВ. А що зміниться, якщо ви події назвете фактами? Ви тільки змінили термін.

РЕЖИСЕР В. Це просто жах. У нас нема жодної ясності. До цього часу у нас відбуваються смішні випадки. Режисер визначає в одній дії шістнадцять подій! А в найбільш хорошому творі більше трьох подій просто бути не може. Давайте з'ясуємо, що справді буває подією, і що таке ланцюжок фактів?

ТОВСТОНОГОВ. Ви просто замінюєте один термін іншим.

РЕЖИСЕР В. Треба розділяти ці поняття – факт і подія.

ТОВСТОНОГОВ. Навіщо?

РЕЖИСЕР В. Треба починати аналізувати з кінця. Якщо ми починаємо з початку, ми будемо придумувати усі події.

ТОВСТОНОГОВ. Те, що у режисера повинна бути перспектива кінця – вірно. Інакше вибудувати жодну логіку неможливо.

РЕЖИСЕР В. Нас вчили: дія та контрдія приводять до тупика, а не до події. А вихід з тупика – це подія. Але ми пропускаємо тупик і направляємо актора на свій стереотип оцінок, а вихід з тупика завжди індивідуальний. Нам потрібно так вести акторів, щоб вони потрапляли в тупикову ситуацію і індивідуально шукали вихід з неї.

Ми цього не робимо і внаслідок цього через 10 років праці всі актори нічого не оцінюють, а демонструють систему оцінок режисера.

Відбувається це тому, що ми не можемо домовитися: що таке подія і як знаходити дійсну подію, а не вигадану. Система аналізу у нас побудована на старій школі безконфліктності драматургії. Хтось там приїхав – вже подія! А нічого ще не відбувалося.

Нас цьому навчили і ми тільки тепер починаємо щось самостійно придумувати, хоч нам скоро буде вже по 40 років.

ТОВСТОНОГОВ. Методологія у Станіславського виникла значно раніше, ніж виникла безконфліктна драматургія, і виникла на основі творів Чехова і Горького, які зараз стали класиками. Я дотримуюся вчення Станіславського, тому що він дав нам метод, за допомогою якого ми можемо аналізувати і ставити будь-яку п'єсу. Ніхто не заперечує, що існує головна подія. Існує ще і фінальна подія, де все розв'язується, та існує також і висхідна подія. Подія, а не факт. Якщо приїхала певна людина, не можна говорити, що ніщо не відбулося. Відбулося. Коли в

«Трьох сестрах» з'являється Вершинін – хіба це не подія? Або приїхав Серебряков у «Дяді Вані»? З нього ж усе і починається. Зрозуміло – це подія. І все, що відбувається у п'єсі – події. Вони вилаштовуються у певний ланцюжок подій, куди входить кожен атом сценічної дії. Ніщо не може існувати в п'єсі поза цим рядом подій. Природа подій різна, але всі вони охоплюються головною подією. Головною, але не одною подією у п'єсі. Не маючи подій, ми позбавлені робити поступовий рух і уникати фальшивих оцінок, про які ви справедливо говорите. Ми живемо у ланцюзі безперервного руху і зміни пропонованих обставин. Коли обставини вичерпуються або змінюються – виникає подія. Іноді вона мала, але подія. Ми постійно знаходимося в подіях, це і є сценічний процес, який є головним у нашій роботі. Процес! Без подій ви не зможете його належно проаналізувати і вибудувати. Тому не виливайте з водою дитину. Не можна зводити все до одної події. Якщо нема ланцюга подій, то нема і процесу.

Для мене п'єса – це ті пропоновані обставини, які безперервно змінюються, а з ними змінюються і події, тому що сама зміна обставин і є подія. Отже, мова повинна йти про вірний аналіз пропонованих обставин – ось у чому весь сенс.

РЕЖИСЕР В. Отже, давайте будемо аналізувати ці безперервні мінливі пропоновані обставини. Бо інакше відбуваються якісь дивні речі. Довести акторові, що лист до Городничого – не подія, а пропонована обставина, неможливо. Всі актори і режисери, з якими я вів про це розмову, просто не розуміли про що йдеться.

ТОВСТОНОГОВ. І не треба нічого доводити. Вони праві. Лист до Городничого – подія.

РЕЖИСЕР В. Вся заковика полягає в тому, що ми замість аналізу пропонованих обставин просто називаємо їх подіями. Це зовсім інша технологія. В п'єсі не може бути подій.

Візьмемо таку драматургію. Пропонована обставина у п'єсі «Чекаючи на Годо» – очікування. І якщо ми будемо ставити п'єсу за вашою шкалою, то виходить нісенітниця: прийшов перший – подія! А це не подія, а пропонована обставина.

Або пропонована обставина або подія!

ТОВСТОНОГОВ. Але чому або-або? Чому треба допускати протиставлення? Спочатку у вас факт, а потім пропоновані обставини, замість подій. Це ж просто гра слів. Події не можуть існувати без пропонованих обставин. Здійснена або змінена пропонована обставина стає подією.

РЕЖИСЕР В. Змінена пропонована обставина?

ТОВСТОНОГОВ. Саме так.

РЕЖИСЕР В. Змінена пропонована обставина у зв'язку з чим? Які пропоновані обставини, наприклад, у «Кроткій»? Тут нема подій.

ТОВСТОНОГОВ. Як то – нема?

РЕЖИСЕР В. Пояснюю. Померла жінка – це пропонована обставина. Персонаж з'ясовує, винен він у цьому чи ні.

ТОВСТОНОГОВ. Винен чи не винен не подія. Вистрибнула з вікна – подія.

РЕЖИСЕР В. Він сказав, що вистрибнула з вікна. Значить, її смерть – пропонована обставина.

ТОВСТОНОГОВ. І одночасно – подія, тому що це сталося.

РЕЖИСЕР В. Для нього?

ТОВСТОНОГОВ. Так.

РЕЖИСЕР В. В цій драматургії нема подій. І у надсучасній драматургії вони також можуть бути відсутніми. Ми чекаємо того, що повинно статися. Нема подій! У «Кроткій», якщо він буде весь час з'ясовувати винен чи не винен, – це буде наскрізна дія. А її смерть – пропонована обставина.

Подія те, що змінює одні пропоновані обставини на інші!

ТОВСТОНОГОВ. І змінює дію.

РЕЖИСЕР В. Ну, так як вихід з ситуації... Через те знаходимо шістнадцять подій. Тут нема подій! Смерть – пропонована обставина.

ТОВСТОНОГОВ. А чому вас лякають 16 подій?

РЕЖИСЕР В. Чому мене лякають 16 подій? Тому що тоді нема головного.

ТОВСТОНОГОВ. 16 подій мало для нормальної п'єси. Має бути більше. Просто треба відрізняти головну подію від другорядних. Процес відбувається у безперервній зміні пропонованих обставин, отже – в подіях. Чи ви вкладаєте в поняття «подія» якийсь інший зміст?

РЕЖИСЕР В. Тоді питання – є події в п'єсі «Чекаючи на Годо»?

ТОВСТОНОГОВ. П'єс без подій не буває, сюди входить і п'єса «Чекаючи Годо». Природа обставин у новій драматургії інша, інші події, змінена їх якість, але методологія через це в новій драматургії не змінюється. І Беккет входить у цю методологію зовсім без натиску, якщо вірно нею користуватися.

РЕЖИСЕР В. Я не згоден. Методологія... А традиція фіналу в «Трьох

сестрах»? Вигадали навіть нову теорію про новий поетичний поворот у творчості Чехова. Чому таке відбувається?

ТОВСТОНОГОВ. Що відбувається?

РЕЖИСЕР В. Фінал «Трьох сестер». Убито Тузенбаха. «Я так і знала»... І після цього стоять три божевільні серед трьох беріз чи ялиць і кажуть: «Треба жити». Починається поетичний шматок! Скажіть, через що відбувається така чума?

ТОВСТОНОГОВ. Чому – чума?

РЕЖИСЕР В. Тому що поруч лежить вбита людина. Це головна подія п'єси Чехова – лежить вбита людина!

ТОВСТОНОГОВ. Він не лежить. Його тут нема, він вбитий. Коли б лежав – це була б запропонована обставина. Але його нема. Про те, що Тузенбаха вбито повідомляє Чебуткін. Якщо б він лежав поруч, вони б інакше реагували.

РЕЖИСЕР В. Головна подія – вбита людина. Ось вона лежить. І ця мізансцена сестер сама по собі і те як її грають – певно що чума. Ніхто нічого не відіграє, усі спокійно несуть тему просвітлення... Я кажу про методологію.

ТОВСТОНОГОВ. Ні, ви говорите про тлумачення, про розуміння твору.

РЕЖИСЕР В. Яке тлумачення? Тут треба або прийняти подію – лежить вбита людина, або не приймати.

ТОВСТОНОГОВ. Що це означає по-вашому?

РЕЖИСЕР В. Що означає? Це показник відліку. Інакше оцінки будуть хибні.

ТОВСТОНОГОВ. Отже, на вашу думку вони не можуть говорити таких слів?

РЕЖИСЕР В. Навпаки. Це геніально написано. Тільки треба відштовхнутися від цієї події.

ТОВСТОНОГОВ. Безумовно.

РЕЖИСЕР В. Тоді буде інша річ. Тоді не може бути така ідіотська мізансцена. Висхідна подія для аналізу – вбито людину.

ТОВСТОНОГОВ. Це не висхідна, це головна подія.

РЕЖИСЕР В. Головна. Так. Вбито людину. Це точка відліку. Моральна точка відліку для режисера.

ТОВСТОНОГОВ. Безумовно.

РЕЖИСЕР В. Ми вибираємо подію і вважаємо її ґрунтом для всього.

РЕЖИСЕР Г. Для одного це – подія, а для другого подією є те, що убиті, скажемо, усі три сестри.

РЕЖИСЕР В. Як це може бути? Я не можу взяти одну подію, ви іншу. Ось вам і вірність авторові. А ми ще придумали, що одні обставини змінюються іншими.

ТОВСТОНОГОВ. Це не ми придумали. Це придумав ще задовго до нас Костянтин Сергійович.

РЕЖИСЕР В. Я тільки одне хочу сказати: одні пропоновані обставини не замінюються.

ТОВСТОНОГОВ. Як не замінюються?

РЕЖИСЕР В. Не замінюються. Вони народжуються з нової ситуації.

ТОВСТОНОГОВ. Та ж це і є заміна.

РЕЖИСЕР В. Це стрибок якісний, а ми довільно замінюємо одні обставини іншими, а це значить самовільно нав'язуємо події... Коли я розмовляю з тим чи іншим режисером, я не розумію чого він хоче. Я визнаю одну подію, а він тим самим словом визначає факт.

ТОВСТОНОГОВ. Просто ви пропонуєте новий термін, а говорите про одне і теж. Навіщо замінювати терміни – це тільки заплутує справу. Подія це подія. Коли змінюються обставини, створюється подія, яка вкидає нас у нові дії, у нові обставини. Ось ми зараз сидимо тут...

РЕЖИСЕР В. До чого тут подія? Це пропоновані обставини. Для когось це може і подія, а для мене – ні, я для вас не подія.

ТОВСТОНОГОВ. Я не закінчив думку. Ось ми сидимо тут. Це обставина. Але раптом хтось встав би і сказав: «Киньте ви займатися дурницями» і пішов, грюкнувши дверима. І ми розгублено розійшлися б. Ось це було б подією.

РЕЖИСЕР В. А якщо б ми продовжували розмовляти?

ТОВСТОНОГОВ. В новій якості. І все одно це була б подія.

РЕЖИСЕР В. Дивлячись на те, чим ми займаємось, яка наша мета. Припустимо, ми займаємось високими ідеями...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, навіщо так перебільшувати. Візьмемо те, що є. Ми хочемо розібратися в нашій професії.

РЕЖИСЕР В. І раптом ввійшов чоловік, сказав «бардак», і пішов... Далі що? Що це змінило б?

ТОВСТОНОГОВ. Не знаю як вплинуло б на вас, але я припинив би заняття, те, чим зараз займаємось і подумав би – що це таке? Хуліганський вибрик? А може цей чоловік має в чомусь рацію і ми даремно витрачає-

мо час? Тобто я перестав би робити те, що робив до його приходу. Моя дія змінилася б. Це подія.

Для вас існують тільки глобальні події і ви змагаєтеся з тими, що не глобальні. А ви не воюйте. Адже існують і звичайні події, з якими ми проводимо життя.

Скінчиться наша робота і у вашому житті щось зміниться. Ви повернетесь додому, приступите до своїх обов'язків. Кінець наших занять – подія, хоч вона і не глобальна і не загнала нас в тупик, не порушила наше життя.

Життя складається не лише з глобальних подій, а з безперестанно мінливих обставин, які або вичерпують себе, або виникає щось нове несподіване, що змінює нашу попередню мету. Це і є подія. Людина не може жити без подій, так само, як і без обставин.

Давайте домовимося, що не будемо змінювати термінологію. Не вимагайте від слова «подія» того, що ви намагаєтеся в нього вкласти.

РЕЖИСЕР В. Отже є події, які змінюють пропоновані обставини і є такі події, які їх не змінюють.

ТОВСТОНОГОВ. Якщо не змінюють, це вже не події, а обставини.

... Вся трудність полягає лише в тому, щоб відшукати природу, особливість даної п'єси, у якій живуть дані герої.

Беккет зовсім не відмовляється від подій. Все охоплено безперервним процесом, за яким ми спостерігаємо в театрі.

... Давайте не будемо відміняти основу методології – ланцюг подій (событейный ряд), і не заміняйте слово «подія» словом «факт». Що значить слово факт, життєвий факт (дійовий факт), який змінює процес моєї дії? Це і є подія.

Потрібно просто з'ясувати природу події – це я вважаю найбільш важливим. Відшукати визначальність, вагомість події і якою мірою вона впливає на зміну моєї поведінки.

XXIII. РЕЖИСЕРСЬКІ ШУКАННЯ ЖАНА ВІЛАРА

Жан Вілар був режисером, актором, директором французького Національного народного театру, або ННТ (французькою TNP), як його скорочено називали.

Режисера Вілара добре знали усі парижани, і прихильники театрів бульварів, тобто тих театрів, які були зосереджені навколо опери і бульвару Мадлен, і знавці високого мистецтва «Дому Мольєра» – Комеді Франсез, його любили і цінували глядачі передмість, його знали і поважали і за межами Франції.

Жан Вілар народився 25 березня 1912 року в м. Сет на півдні Франції у сім'ї дрібного комерсанта. В 1932 році він приїхав до Парижа і вступив до драматичної школи, якою керував Шарль Дюллен. Виступав у невеликих ролях у театрі «Ательє» («Theatre de l'Atelier»), тут же зробив і свої перші режисерські кроки. В 1937–1940 році Вілар відбував військову службу, з 1941 року працював у пересувній трупі «Ля Рульот» («La Roulotte»), в 1943 році повернувся до Парижа і поставив у «Кишеньковому театрі» «Грозу» Стріндберга.

Робота в пересувному театрі, знайомство з периферійними глядачами приводить Жана Вілара до першого глибокого теоретичного висновку, що «необхідно позбутися усіх засобів виразності, які суперечать суворим спартанським законам сцени і зосередити увагу на діючому акторові, на сценічному житті духу і тіла людини». Цей принцип, відкритий Віларом вже у 1945 році, він тримав на «озброєнні» все своє творче життя. Він полюбив порожній простір сцени, більше покладався на костюми, ніж на декорацію. У фестивальних виставах в Авіньйоні розгортав дію на порожній сцені на тлі могутніх папських будівель, використовуючи як особливі виражальні засоби крім актора, лише світло та театральний костюм. Головне в театрі – це озвучене слово драматурга, донесене до глядача актором-художником, актором-творцем.

Робота Вілара в «Кишеньковому театрі» («Theatre de Poche») привертає увагу театральних діячів. Вілару вдається організувати новий театр – «Театр семи». Тут він ставить складні п'єси загальноєвропейського репертуару. За два сезони роботи в цьому театрі (1943–1945) Вілар по-

ставив у ньому «Дон Жуана» Мольєра, «Мандрівку у ніч» Крістіансена, «Танець смерті» Стріндберга та «Вбивство в Соборі» Еліота. Дві останні вистави були відзначені преміями. З 1945 по 1951 Вілар грав і ставив вистави у різних театрах Парижа («Ательє», «Антуана», «Морінь», «Гранд Опера» та ін.)

У 1947 році організував у Папському палаці Авіньйона Тиждень драматичного мистецтва, що дав початок Авіньйонському фестивалю. Тут, у папському палаці, він поставив виставу «Убивство в Соборі». Ці фестивалі потім проводилися кожного літа. Жан Вілар був завжди їхнім неодмінним керівником.

Працюючи над постановкою окремих вистав, Вілар багато роздумує над тим, яким повинен бути сучасний йому театр. Його хвилює роль режисера-постановника, його взаємостосунки з драматургом, акторами. Він бачить порожні місця в залах видатних паризьких театрів, він прислухається до неприємних слів «криза» театру і прагне збагнути в чому вона полягає. Він шукає відповіді на питання, що його хвилюють і намагається сформулювати їх у своїх статтях. Він відводить багато місця у своїх міркуваннях режисерові, тобто тій людині, яка надає сценічне життя ідеям та образам іншої людини, людини, що зветься драматургом. Тут перед Віларом постає одне дуже заплутане питання: чи режисер є лише інтерпретатором чужих ідей, чи він має право користуватися драматичним твором як канвою, на якій цьому дозволено вишивати свої візерунки? Ця проблема приховує ще цілий ряд і інших питань. Тут виникає питання взаємостосунків режисера і драматурга, режисера і актора, режисера і глядача; питання про прочитання п'єси режисером, про роль художника у створенні вистави, про застосування техніки у виставі т. п.

Вілар оцінює шлях, пройдений театром за останніх 30–50 років, і робить сумний висновок: у сучасному йому театрі нема таких драматургів, яких справедливо можна б було б назвати драматургами-творцями, драматургами-поетами. Історія театру останніх десятиліть називає імена видатних режисерів, творчість яких визначила шляхи розвитку театрів багатьох країн, однак не дає нам жодного імені драматурга рівного за значенням і майстерністю Шекспірові, Корнелю, Мольєрові. Можна забути імена Шоу і Піранделло, каже Вілар, але історія назавжди збереже нам імена, тих хто їх ставив.

Вілар вважає, що, маючи справу зі слабкими драматургами, режисер має право використовувати їх так, як це потрібно для вистави.

Зовсім інші вимоги застосовуються Віларом до режисерів, які ставлять класику. Тут Вілар стоїть насторожі бережливого ставлення до драматургів-класиків.

Тут завдання режисера полягає в тому, щоб допомогти глядачам чітко і вірно зрозуміти думки автора, належно оцінити створені ним образи. Жодні сценічні ефекти тут не потрібні, більше того, вони неприпустимі.

Однак грати класичні твори надзвичайно важко. Вони вимагають від актора високої технічної підготовки (досконалого володіння тілом, голосом, відповідної ритміки, пластики) і, у зв'язку з цим, значної кількості репетицій.

В умовах комерційного підходу або молодої, ще недосвідченої трупи, такі задачі виконати неможливо.

Посередній успіх тут гірший, ніж провал постановки. Вілар звертається до державних організацій за підтримкою для молодих театрів.

У всі часи драматурги писали свої твори для конкретного глядача. Сьогодні зали більшості театрів заповнюються буржуазною публікою і нудьгуючими снобами. Якщо автори будуть писати для такого глядача, театр ніколи не вийде з кризового стану.

Робота Вілара в Авіньйонському фестивалі, який проводився кожного літа, його постановки в театрах Парижа підняли його авторитет і з 1951 року він став працювати директором, актором і режисером Національного Народного театру (TNP). Ідея такого театру була проголошена ще Роменом Ролланом, цю ідею намагався утвердити в дійсності Фірмен Жем'є і вже в період суспільної стабілізації широко розгорнув Жан Вілар. Він вважав, що цей театр повинен бути пропагандистом класичного репертуару, зверненим до демократичного глядача.

Величезна зала палацу Шайо, побудована у 1937 році для TNP, була розрахований на 270 місць, і була віддана у розпорядження Ж. Вілара для того, щоб він зробив театр загальнодоступним, і не перевищував ціни встановлені міністерством мистецтв. До того ж дотація на його розміри складала лише 1/10 тієї дотації, яку отримував перший театр Франції – «Комеді Францез».

Однак труднощі не злякали Вілара. З матеріальними нестатками він навчився боротися ще під час роботи в «Ля Рульот», а досвід роботи з масовим глядачем він також отримав під час Авіньйонських фестивалів. Приступивши до роботи в театрі, він створює добірний творчий колектив. Адже він задумав ставити класику, а класику можуть добре гра-

ти тільки першорядні актори, за його словами. Виняткову увагу Вілар відводить застольному періоду, піддаючи п'єсу класичному скрупульозному аналізові, встановлюючи чітку концептуальну трактовку вистави, відповідно до задуму автора. Всю свою роботу над п'єсою Вілар концентрує на роботі з актором. Вистава іде майже без декорацій та реквізиту. Зате костюмам та освітленню він надає першорядного значення – світло завжди допомагає йому створити на сцені необхідну атмосферу, а костюми повинні не лише відтворити певну епоху, вони мають бути засобом соціальної та індивідуальної характеристики сценічного образу.

Вже у перших виставах Національного Народного театру «Сід» Корнеля та «Матінка Кураж» Брехта Вілар не чекає доки до нього приїдуть з передмість прості глядачі у палац Шайо, а виїздить з театром на передмістя і влаштовує знамениті культурні «вікенди». Ці виїзди мали на меті не тільки покази концертів та вистав, а й більш тісне спілкування з глядачами – проведення спільних вечірок, обговорень баченого, творчих дискусій тощо. Вілару було необхідно підняти естетичний рівень працюючого люду, розвивати їхнє розуміння мистецтва.

Подібні вечори та «вікенд» він влаштовує і для робітників заводу Рено та на інших підприємствах. Двері театру TNP відкриваються завчасно, щоб люди, які працюють, могли прийти і попоїсти після роботи. Глядачі мали змогу ще до вистави послухати хорошу музику, поспілкуватися. Вистава починалася о 21 годині, а театр відкривався о 18.30. Вистава повинна була закінчуватися о 22.45 хвилин, щоб глядачі з віддалених районів могли вчасно добратися додому.

І масовий глядач пішов на вистави Вілара. За роки його керівництва театром (1951–1963) Національний народний театр дав 1070 вистав на 112 різних сценічних майданчиках. Було поставлено більше 20 п'єс, які переглянуло один мільйон 800 тисяч глядачів (приблизно 1700 глядачів на кожній виставі).

За час роботи на Авіньйонських фестивалях та в Національному Народному театрі Вілар поставив значну кількість вистав. Кращі серед них це: «Ричард II» Шекспіра (1947 р.), «Сід» Корнеля (1949), «Матінка Кураж та її діти» Брехта (1951), «Принц Гамбурзький» Клайста, «Дон Жуан» Мольєра (нагородження премією за кращу мольєрівську виставу, 1954 р.) «Макбет» Шекспіра, «Цінна» Корнеля, «Марія Тюдор» Гюго, «Рюї Блаз» Гюго (1954), «Торжество кохання» Маріво (1955), «Безумець Платонов» Чехова (1957), «Ділок» Бальзака (1957), «Капризи Маріанни» Мюссе (1958).

В ННТ трупа постійно поповнювалася кращими акторами Франції. Варто звернути увагу на те, що тут постійно працювали такі всесвітньовідомі актори як Жерар Філіп та Марія Казарес, а сам Жан Вілар був не тільки винахідливим директором і видатним режисером, а й першорядним актором, якого любив глядач. Вілар грав класичні образи з гострим відчуттям сучасності, не вдаючись до модної в той час модернізації сценічної постаті.

Кращою з його ролей був Дон Жуан Мольєра – образ, за який він отримав державну премію. З інших вагомих ролей можна назвати Макбета, Ричарда ІІ, Робеспьєра («Смерть Дантона»), Августа («Цінна»), Гермократа («Торжество кохання»), Меркаде («Ділок»), Генріха IV (п'єса Піранделло), Платонова (в п'єсі Чехова «Без назви») та інші.

Старші наші глядачі добре знають Жерара Філіпа як актора кіно, але він був не менш улюбленим актором для французьких глядачів і як актор театру. Він був у «Сіді» «гарний як Ахілл, гордий як Роланд, повний жаги, живий і граціозний, героїчний і закоханий», згадують сучасники Ж. Філіппа у книзі спогадів зібраних Анн Філіп. Вистава «Сід» стала на той час символом театрального мистецтва Франції.

Другим видатним театральним героєм Жерара Філіпа був принц Гамбурзький, «якому ненависть до іноземних загарбників допомогла подолати страх смерті».

У виставах ННТ все чіткіше звучало звернення до глядача, яке закликало його усвідомити відповідальність театру перед суспільством. Театр отримує важливі перемоги у розкритті народно-історичної теми. Це особливо проявилося у таких виставах як «Марія Тюдор» Гюго (1955) та «Лорензаччо» Мюссе (1958). Марія Казарес, яка надзвичайно вдало створила образ деспотичної англійської королеви, прийшла в театр з кіно, де ми пам'ятаємо образ герцогині Сансеверіни у фільмі «Пармський монастир» за Стендалем та у фільмі «Тінь світла».

Тонкий ліризм цієї актриси органічно поєднується з показом гірких любовних страждань. В певних місцях своєї роботи, вона досягала трагічного забарвлення. Казарес досконало володіла жестом, пластикою, відзначалася глибокими голосовими відтінками.

Працюючи у ННТ, Вілар найбільшу увагу відводить проблемі суспільної ролі театру, його тісного зв'язку з широкими масами глядачів. Це знайшло свій відбиток у його окремих статтях, відповідях на запитання, інтерв'ю тощо. Усі матеріали були зібрані і впорядковані і вийшли окремою книжкою під назвою «Про театральну традицію».

Для нас сьогодні не всі твердження Вілара можна вважати безсумнівними – вони були висловлені в основному до 1947 року (тобто до роботи режисера в Авіньйонському фестивалі та 1951 року та ННТ), але більшість з цих теоретичних міркувань була підтверджена подальшою його практичною роботою.

Вислови Вілара досить об'ємні та багатогранні. Зосередимося лише на одному розділі, який досить широко освітлює його творчу позицію, він називається «Інтерв'ю» і датується 1946 роком.

Запитання: «Як Ви уявляєте собі еволюцію режисури в історії театру?».

Відповідь: «... щоб можна говорити про еволюцію режисури, треба з'ясувати наскільки режисура є самостійним мистецтвом. В кожному окремому випадкові режисура залежить від характеру драматичного твору».

Як бачимо весь цей розділ складається з запитань та відповідей. Через економію місця питання і відповіді подаються у скороченому вигляді (Д. Ч.)

Запитання: «... Чи відчуваєте ви творчий зв'язок з іншими театральними діячами?»...

Відповідь: «Я відчуваю свій зв'язок з багатьма далекими і близькими представниками головним чином тоді, коли читаю їхні роздуми про театр»...

Коли Пітоєв відмовляється зводити шедевр до рівня примітивного розуміння глядача задля того, щоб вистава пройшла хоча б сто разів, тоді я відчуваю свій зв'язок з цим режисером.

«...Те, що я знаю про сценічну практику Антуана і Жем'є робить мене байдужим або, вірніше, ворожим»...

Запитання: «... В чому ви незгодні з тими або іншими методами режисури?»...

Відповідь: «Я взагалі проти всякої режисури, яка пропагує «повернення до театральності... Проти всього, що веде до створення «вистави заради вистави». Проти надмірного захоплення оформленням вистави. Проти самодостатньої ролі світла, проти паризького безумного захоплення костюмами... Поміж реалізмом Антуана і театральними умовностями тих, хто прийшов після нього і боровся з ним, можна розмістити театр простих прийомів, театр без претензій і рафінованості, зрозумілий усім. Це зовсім не означає, що тут треба зневажити декорацією,

що костюми можуть бути недбало зробленими; не значить, що поведінка актора має бути точно такою, як у реальному житті. Саме навпаки».

Запитання: «Які іноземні школи мали вплив на французьку режисуру взагалі... і яким чином?».

Відповідь: «Це питання, зрештою, які усі попередні, поставлені так, наче ви хочете отримати від нас повний курс історії режисури... його важко укласти у декількох сторінках... Я вважаю, що на розвиток сценічного мистецтва зробили вплив дві іноземні школи: німецька і російська... Не можна забувати про те, що і «комедія масок». Але, що таке, наприклад, російська школа? Станіславський, Мейєрхольд, Камерний театр, російський балет? У передмові до книги Станіславського Копо пише: «Коли б «Моє життя в мистецтві» появилося на кілька років завидше, коли б я мав змогу ознайомитися з нею до моєї зустрічі з засновником Московського художнього театру, то наскільки ближче я міг би підійти до нього. І якщо б під час кількох бесід в Парижі він дав мені змогу зробити мене прихильником свого досвіду, я, без сумніву, зміг би більш усвідомлено і впевнено розібратися у проблемах, які тоді виникли переді мною та ізолювали мене від моїх колег». Мені здається, що в цих скупих рядках Жан Копо визначив взаємостосунки між французькими та іноземними режисерами як суть «тих побачень, що не відбулися».

В подальшій відповіді на це запитання Вілар вважає, що, якщо підійти послідовно до творчих діянь Антуана, Люньє-По, Копо, Жем'є і чотирьох учасників «Картеля», то ми знайдемо в них значно більше оригінальності, ніж впливів чужих шкіл. Він пише в цій відповіді «Мушу сказати, що завдяки спілкуванню з Шарлем Дюлленом я зрозумів головне: без хвилювання, без глибокої і повної щирості виконавця наше ремесло – ніщо, воно саме кривляння».

Запитання: «Що ви думаєте про критику?»

Відповідь: «Без ризику помилитися, в кожному поколінні можна нарахувати тільки одного-двох справжніх критиків, якщо надавати цьому слову його справжнього значення».

Вілар виділяє трьох справжніх критиків: Копо, Золя і Лессінґа.

Запитання: «Чи намагаєтесь Ви під час створення вистави підпорядкувати основні елементи певній загальній ідеї, яку ви самі визначили?».

Відповідь: «Постановка п'єси – завжди результат компромісу. У всякому разі компромісом між зоровим і слуховим уявленням режисера і живою, трохи анархічною акторською масою... Жодних паперів, жодних

нотаток, жодного написаного плану. Не має бути нічого в руках, нічого в кишенях – все в тілі і душі іншого. Цей інший – актор. Примусити голос і тіло виконавця до гармонії, до пластичної гри, визначеної раніше, – це пахне дресировкою. Актор зовсім не вчена тварина і не робот. Мені здається, що між мною і виконавцем поступово, поволі налаштовується тісний контакт, коли я починаю розуміти його, а він мене без зайвих слів. Необхідно досконало знати його і, навіть якщо він не дуже приємний, любити його.

Неможливо ефективно здійснити постановку, доля якої залежить від багатьох різних воль, неможливо добре поставити в театрі п'єсу за допомогою людей, яких не любиш... Я не намагаюся підпорядкувати необхідні елементи постановки загальній дії. Але резонно і те, що після певної кількості репетицій, перед тобою виникає необхідність підводити деяких виконавців – іноді буває корисно, щоб вони про це не знали, – до певної загальної ідеї, до якогось загального рівня... який встановився у спільній роботі... Неясні мрії закоханого в п'єсу автора змінюються у режисера баченням і симфонічним звучанням твору в інтерпретації акторів. В цей час народжується сценічний твір. Отак... особисті риси цього терплячого, м'якого самодержця ризикують допустити спотворення п'єси...Потрібно знову звертатися до автора. Слухатися його. Іти слідом за ним».

Запитання: «Чим можна вважати виставу – творчістю чи інтерпретацією?».

Відповідь: «Справжнім творцем вистави є автор, тому, що він дає нам головне. Це буває тоді, коли драматичні та філософські досягнення п'єси такі, що не дають нам жодних можливостей для власних інтерпретацій... Внести щось своє у виставу через творчість акторів, наприклад, у шекспірівську п'єсу, задача надзвичайно важка. Вона вимагає від режисера усіх його мистецьких здібностей; і однаково це буде тільки інтерпретація. Перед нами текст, багатий різними вказівками... потрібно тільки розумно знайти спорідненість з ним... Я взяв, наприклад, Шекспіра, тому що кожний його твір створює у режисера з багатою фантазією ілюзію і потяг до власної творчості. Однак образи автора мають бути ясно окресленими і зрозумілими для глядачів.

...необхідно суворо розмежувати поняття творця та інтерпретатора, хоча б для того, щоб внести точність у нашу професійну термінологію. Для всепожинаючого генія постановника залишається лише одна можливість задовольнити свою жагу творчості – це буває під час роботи...

XXIV. ДЕЩО ПРО ПОЛЬСЬКИЙ ТЕАТР

Польський театр один з найстаріших театрів Європи. Його початок відноситься до релігійного театру XII–XIII століття.

У стародавньому Кракові зберігаються десять діалогів тогочасної літургійної драми, старовинний текст містерії під назвою «Історія про преславне воскресіння Господнє», записаної у XVI ст. ченстоховським монахом Миколаєм з Вільковецька.

Ця містерія ставилася і режисерами XX століття – у 1923 році Леоном Шіллером, а в 1961 р. Казимиром Деймеком. У XVI ж столітті польський театр активно відреагував на європейську реформацію, ставивши п'єси т. зв. «мораліте», у яких піднімалося питання морального оновлення суспільства.

У XVI столітті у зв'язку з поширенням вищої освіти виникають т. зв. «шкільні театри», які хоч мали ще суто релігійний характер, вже ставили комедійні сцени з народного життя – дотепні інтермедії та інтерлюдії.

Нарешті, у другій половині XVI ст. з'явилася літературна драматургія Миколая Рея та Яна Кохановського, яка у біблійні та класичні сюжети привносить зміст реального життя.

На початку XVII ст., ще при житті Шекспіра, англійські актори грали в Польщі його п'єси. Король Ян Казимир, який довго проживав у Франції, підтримував драматичний театр. При ньому у Варшаві було поставлено у польському перекладі п'єсу «Сід» П. Корнеля.

«У кінці XVII та у XVIII столітті історичні та суспільно-політичні події загальмували розвиток польського театру і лише за 10 років до втрати незалежності у Варшаві був закладений твердий фундамент польського національного, професійного театру. За час правління останнього польського короля Станіслава Августа Понятовського був заснований придворний театр, названий «Народовим» («Національним»), який проіснував до наших часів.

До нього прийшов дуже енергійний діяч польського Просвітництва – актор, співак та драматург Войцех Богуславський (1757–1829). Він створив музичну комедію «Генріх VI на полюванні» ...Богуславський своєю творчістю був близький до пекучих потреб свого народу. Постановка другої його п'єси – «Краківці і горці» («Krakowiacy i gorale»)

відбулася напередодні повстання Костюшка в 1794 р. Була патріотичним закликом до боротьби…».

Віденський конгрес 1815 р. закріпив розбір Польської держави Росією, Австрією та Німеччиною. Активне театральне життя польського народу загальмувалося.

Після відродження польської держави, її театральне мистецтво знову набрало значної творчої сили.

Після втрати державної незалежності, ідеї боротьби за визволення польського народу особливо проявилися у драматургії романтичного напряму. Польська література отримала у цей час двох видатних поетів світової слави – Адама Міцкевича (1798–1855) та Юліуша Словацького (1809–1849).

Драматичні твори цих поетів мали вирішальне значення в подоланні канонів поетики класицизму і підтримки визвольних зусиль польського народу.

Бунтарський пафос пронизував велику драматичну поему Міцкевича «Дзяди», яка використовувала народну творчість.

Словацький створив цілу галерею незабутніх піднесених образів у своїх поетично-драматичних творах: «Миндовг» (1829), «Марія Стюарт» (1830), «Кордіан» (1833), «Горштинський» (твір написаний прозою у 1835 р.), «Балладини» (1834), «Лілля Венеда» (1839). В цих поетичних творах виражалися важкі роздуми палкого поета над польською історією, проявлявся протест проти деспотизму.

Словацький відображав і сучасну йому польську дійсність. Сюди відносяться дві п'єси – «Фантазій» та «Нова Деяніра», написані у 1841 р.

В доробку Ю. Словацького ми бачимо і такі трагедії як «Мазепа» (1839), «Беатріче Ченчі» (1840) та фрагмент драми «Золотий череп».

На початку 40-х років у творчість Словацького вривається містичний настрій, що відбилося на таких драматичних творах як «Ксьондз Марек» (1843) та «Срібний сон Саломеї» (1844), однак і тут сильно проявляється глибоке співчуття поета польському визвольному рухові. Словацький захоплювався творчістю Кальдерона і навіть переклав польською мовою «Стійкого принца».

Під цим впливом була створена і п'єса «Завіша Чарний» (збереглися лише фрагменти).

Працював цей палкий патріот незалежної Польщі і над п'єсами «Самуель Зборовський» та «Князь Мисаїл Тверський», але не зміг закінчити їх.

Помер у Парижі в 1849 році. Нажаль, театральна ситуація склалася так, що жодної своєї п'єси Словацький не зміг побачити на сцені. Вони ввійшли у репертуар польського театру значно пізніше. Справа в тому, що після епохи Войцеха Богуславського наступив характерний розлад між театральною практикою і літературною драмою. Драматургія Міцкевича, Словацького, Красінського при всій її значимості залишалася за межами тогочасного театрального репертуару. Після розділу Польщі, особливо після невдалого збройного повстання 1830–31 року, метафоричний, умовний і в той же час високопатріотичний стиль романтиків неможливо було використовувати ні в німецькій, ні в російській частині роз'єднаної Польщі.

Закріпити зв'язок театру з літературою змогла тільки драматургія Олександра Фредро, яка критично висвітлювала шляхетський побут з дуже вдалою комедійною наснагою. З'явилися також п'єси Ю. Коженьовського, проникнуті демократичним спрямуванням.

Однак лише з кінця 60-х рр. провідним польським театром стає Краківський театр, яким керував С. Козьм'ян. В цьому театрі сформувалася т. зв. «Краківська школа» – школа передового реалістичного театрального сценічного мистецтва.

Школа ця відмовилася від декламаційності, патетичності, вона культивувала заглибленість у психологію персонажів, стриманість виражальних засобів.

Тут уже поруч з Шекспіром, Шіллером і Гюго на сцені появилися Міцкевич, Словацький і Фредро. Під керівництвом Козьм'яна в Краківському театрі були закладені основи театральної режисури.

З джерел Краківської школи вийшла знаменита польська актриса Гелена Моджеєвська (1840–1909).

У царині режисури ці традиції були розроблені Тадеушом Павліковським та Юзефом Котарбінським. Школа ця знайшла своє продовження у таких кращих польських акторів як В. Семашко, К. Адвентович, О. Зельверович, Ю. Венгжин та інші.

Однак кращі актори Кракова та Львова не відмовляються дебютувати і у Варшаві, щоб мати звання столичного актора. Так потрапляє до Варшави Гелена Моджеєвська, яка до того дуже успішно виступала в шекспірівських ролях у Кракові та Львові, вона покорила і Варшаву. Вже звідси вона виїхала на гастролі в Америку, де здобула собі світову славу. Інший польський актор Богуміл Давідсон з успіхом виступав у віденському Бургтеатрі.

Отже, польський театр у другій половині XIX століття розвивається доволі успішно і піднімається на значний творчий рівень. Значно гірше формується доля польської драматургії. Знамениті польські драматурги знаходяться в еміграції і пишуть п'єси, які не можуть побачити світло рампи ні на одній сцені. «Дзяди» Міцкевича пішли на польській сцені тільки через багато десятиліть після його смерті.

В еміграції пишуть свої п'єси Юліуш Словацький і Ципріян Норвід. Зигмунт Красінський пише на рідній землі, але він і мріяти не може про їх постановку. Єдиним видатним поетом, чиї п'єси йшли на кону польської сцени був Олександр Фредро. Він був автором винятково вдалих комедійних п'єс. Добре знав той побут і характери, про які писав. А головне – він добре знав народну мову, народні звичаї, оперував блискуче народним гумором і мав винятковий художній смак і композиційний хист.

Однак драматургічні труднощі принесли і певну користь. Міцкевич і його послідовники писали для майбутнього і це «майбутнє» добре скористалося їхньою працею. Ці поети писали не будучи зв'язаними численними літературними канонами чи політичними вимогами; вони не регламентували себе навіть технічними можливостями свого часу.

Так народилися віршовані драми, які на ціле століття випередили свою епоху. Вони були використані тільки у міжвоєнний період, коли польська держава відновила свою незалежність. В їх постановці придбав велику славу режисер Леон Шіллер у міжвоєнний період, але виявилося це у 60–70-х роках двадцятого століття, коли польський театр винайшов виражальні засоби, які дозволили охопити все багатство змісту цих геніальних творів.

Жодна течія духовного життя, що має певне смислове значення в духовному житті, жодна мистецька тенденція не проходили непомітними у Польщі.

У другій половині XIX століття Краківський театр був втягнутим в орбіту впливу німецькомовних країн. У зв'язку з тим дуже швидко тут стали відомі реформи і новаторські шукання театру герцога Мейнінгенського. В галузі режисури і постановочного мистецтва встановився постійний зв'язок з австрійським Бургтеатром, який славився досконалою школою акторської майстерності. Так виник контакт з діяльністю Брама, досвід якого намагався перенести на польську сцену молодий режисер Арнольд Шифман.

Важко утриматися, щоб не процитувати тут характеристику того

становища, яке склалося у польському театрі ще задовго до першої світової війни. «Не менш тісний зв'язок утворився і між польським та російським театром. Адже тоді Варшава входила в територію тієї ж держави, що Москва і Петербург, звідки приїздили до столиці «привісленського краю» кращі російські трупи. У 1905 році у Варшаві побував Московський художній театр... Спеціалісти пішли звичайно дивитися гру найбільш цікавого і реформаторського театру Європи. Людвіг Сольський, тодішній директор Краківського театру, приїхав до Варшави, щоб ознайомитися з роботою цього театру».

І, нарешті, Париж – що протягом багатьох років був столицею польських емігрантів. Не було нікого серед польських мислителів та митців, які б не побували у ті часи на берегах Сени. Митці образотворчого мистецтва їздили спочатку вчитися у Мюнхен, а потім переїздили до Парижа. Поїздка до Франції входила обов'язковим заходом в освіті польського інтелігента. В Парижі, наприклад, побувала Габріеля Запольська. Вона навіть виступала в театрі Антуана, а потім писала прекрасні натуралістичні п'єси.

Був у Парижі і Станіслав Висп'янський, видатний польський драматург кінця XIX – початку XX століття.

...Проникав до Кракова і вплив Півночі. Сюди-приїздив Станіслав Пшибишевський – «демон» модерну, друг Стріндберга і Мунка, автор п'єс, що з величезним успіхом ішли у театрах Берліна та інших німецьких міст.

...Пшибевський пропагував твори своїх друзів і проповідував мистецтво для мистецтва, песимізм і повний декаданс.

Краківський театр, яким керував тоді тонкий знавець європейської у літератури Тадеуш Павліковський досягав високого художнього рівня. У 1893 році було відкрито нове приміщення театру в Кракові, з хорошим технічним оснащенням. Тут ставили Чехова, Горького, Ібсена і Стріндберга, Гауптмана і Шоу.

Однак Краківський театр відзначився не тільки цим, і не стільки цим. Тут відбулася знаменна подія в історії польської культури на межі XIX і XX століття, тут виник театр Станіслава Виспянського, виникло мистецьке оновлення польського театрального мистецтва. Виспянський був неоромантиком, він орієнтувався на творчість Міцкевича. Широкий відгук у польської громадськості отримали прем'єри двох п'єс Виспянського – «Весілля» («Wesele») та «Визволення» («Wyzwolenie»). До сьогоднішнього дня вони є предметом пристрасної суперечки

стосовно їх стильових особливостей. Виспянський звернувся пристрасно до народної творчості, він згадав, що у XVIII столітті в польському театрі була «шопка» (релігійний ляльковий театр), що у 30-ті роки XIX століття розгорнувся величезний романтичний театр, якому не вдалося потрапити на сцену.

Він створив зовсім нову епічну віршовану драму – так викристалізувалася теорія, що була предтечею епічного театру Брехта. Виспянський сам ставив і оформлював свої вистави, він зробив значний вплив на подальший розвиток польського театру.

Найбільшим прихильником цього театру був найвидатніший режисер польського театру першої половини XX століття – Леон Шіллер. З ранньої молодості він захоплювався поезією польських класичних романтиків, а пізніше просто був у полоні творчості Виспянського. Шіллер займався публіцистикою і театральною критикою. Потім зблизився з театральною практикою тісніше – став літературним керівником варшавського театру «Польські». Через певний час, він став режисером театру «Редута». Цей театр був заснований актором Юліушем Остервою разом з письменником і режисером Вільямом Хожицею. Цей театр відкрився у Варшаві у 1924 році і до нього приєдналися два відомі художники – Анджей і Збігнєв Пронашко, а через рік режисер і актор Олександр Зельверович.

Юліуш Остерва (1885–1947) був майже ровесником Шіллера, але він зробив свої перші кроки на кону раніше за Шіллера. Шіллер ще подорожував і переймав досвід Г. Креґа, коли Остерва вже був улюбленцем Кракова і Варшави. До Варшави його запросив разом з групою молоді Арнольд Шифман, коли засновував свій театр під назвою «Польські».

Тут треба трохи конкретних відомостей. Шихман, Остерва, Ярач, Венгжин вважалися австрійськими громадянами. І тому коли в 1914 році почалася війна, царська влада інтернувала їх у Москву, де вони спокійно провели військовий час. Однак підприємливий А. Шифман зумів організувати тут польський театр.

Юліуш Остерва встиг тут досконало вивчити стиль і принципи театру Станіславського. Після повернення на батьківщину Остерва вирішив заснувати художній театр на зразок МХТ. Він назвав його «Редута». Цей термін має в перекладі два значення:

1. «редут», тобто оборонна споруда;
2. костюмований бал, маскарад.

В цьому театрі вимоги до акторської майстерності були надзвичайно суворі, а вся діяльність театру цілком виключала комерційну мету. Творчі принципи театру були схожі на метод Станіславського.

В пошуках психологічної правди, текст піддавався прискіпливому аналізові. Основою акторської майстерності була словесна тканина, а не візуальна, постановочна сторона. І все ж таки, Остерва не залишав «Редуту» без польської специфіки. Він любив Словацького. Чудово виконував ролі героїв п'єс цього автора (Кордіана і Фантазія), він був неперевершеним у комедії Заблоцького «Залицяння Франтика» і незабутнім Доном Фернандо у «Стійкому принцові» Кальдерона. Це був непідробний реаліст і майстер спостережливості, опрацьованої форми. Було в «Редуті» щось від монашого ордену. Так було заведено в Остерви. А Леон Шіллер був незалежним радикалом у своїй творчості, однак вони знаходили спільну мову, вони любили романтичний театр.

Однак творчі шляхи Остерви і Шіллера були різними і вони таки розійшлися.

До «Редути» прийшов другий видатний діяч польського театру Стефан Ярач, актор, близький до психологічного реалізму. Ярач був актором, схильним до суспільної роботи, він прагнув, щоб театр активніше втручався в життя своєї країни. Під час другої світової війни усі вони – і Ярач, і Остерва, і Шіллер побували у Освенцимі.

Міжвоєнний період не дозволив польському театрові розгорнути усі свої потенційні можливості. Театр не зміг побудувати свою роботу так, щоб осягнути визнання широких верств населення. Театри здавалися в оренду директорам, які несли відповідальність лише за фінансову сторону роботи. Репертуар залежав від комерційних міркувань і не завжди можна було поставити п'єсу, яка мала справжню художню вартість.

Польський театр вже мав таких режисерів як Шіллер і Остерва. Цікаво працювали у міжвоєнний період Венгерко, Верцінський, Хожица, Галль, але обличчя театру в той час визначалося акторською творчістю. А тогочасні актори дійсно відзначалися особливим талантом.

Перед вів Стефан Ярач з його надзвичайними голосовими даними, Юзеф Венгжин був винятковим виконавцем романтичних ролей, Олександр Зельверович, видатний характерний актор, Стемповський, майстер гострого сценічного малюнку, можна сказати, що краще за всіх інших польських акторів володів технікою сценічного мистецтва, актор особливої привабливості Єжи Лещинський. Тоді працювала Станіслава

Висоцька – велика трагічна актриса польської сцени. Хорошими актрисами були Ірена Сольська та Мечислава Цвіклінська.

Польська критична думка свідчить, що у це т. зв. «двадцятиліття» на значному художньому рівні знаходилося мистецтво сценічного оформлення.

У театрі «Польські» початок цьому розвиткові дали Кароль Фрич і Вінцент Драбік. Пізніше новими пошуками відзначилися брати Пронашко, а графічне бачення і тонку колористику вніс Владислав Дашевський. Міжвоєнні роки виховали і двох знаменитих драматургів. Ними були Станіслав Ігнатій Віткевич (Віткаци) та Єжи Шанявський. Нажаль, сталося так, що критика театру Віткевича зовсім не помітила, а Шанявського мало використала.

Як бачимо, становлення та розвиток польської режисури почався по справжньому вже в умовах незалежної Польщі, хоч майже усі режисери тогочасні були акторами і то акторами першорядними. Правда, не можна забувати, що перший поштовх до цього зробив краківський театральний діяч Станіслав Козьм'ян. Він все ж таки працював в умовах конституційної монархії, був близький до розвитку західного театру, напевно знав про досягнення Генріха Лаубе – австрійського режисера слова, Андре Антуана, Отто Брама, відчував необхідність реформи польського театру, і розпочав таки реформування, в результаті чого створилася т.зв. «Краківська школа», з якої вийшло багато відомих польських режисерів. Найкращими з них були Юліуш Остерва і Леон Шіллер. Про Шіллера хочеться розповісти трохи більше, тому що його діяльність тісно пов'язана з формуванням т.зв. «величезного театру» – театру, в який були покладені ідеї Міцкевича та Виспянського.

Так сталося в історії польського театру, що творча діяльність великих польських романтиків – Міцкевича і Словацького протягом всього XIX століття зовсім не була використана і навіть могутня діяльність Станіслава Виспянського – видатного драматурга, художника і режисера – не зробила необхідного зрушення. Правда, Виспянським була здійснена перша постановка «Дзядів» у Кракові в 1901 році. Він написав низку п'єс, які продовжували традицію революційних романтиків і була розроблена на основі їх спадщини естетична система монументального народного театру. Тільки Леон Шіллер зумів практично підняти проблеми цього т.зв. «величезного театру». Він зумів поєднати на сцені поетику романтичної спадщини з демократичними прагненнями і національними тенденціями свого часу. Те що зробив Леон Шіллер,

засвоюючи романтичний театр, дало ґрунт для подальшого особливого розвитку польського національного театру; воно особливо утвердилося у другій половині двадцятого століття, де цю традицію перейняв новий талановитий польський режисер Казімєж Деймек. Щоправда, у практиці театрів 60-х – 70-х років двадцятого століття романтично-поетичний театр використовувався ґрунтовніше.

Практична діяльність польських режисерів міжвоєнного двадцятиліття та особливо у період після Другої світової війни варта того, щоб запам'ятати хоч імена найбільш відомих із них. Отже:

Леон Шіллер (1887–1954)

Отримав музичну освіту. В молодості був під впливом Ґордона Креґа. Режисерську практику почав у театрі «Польскі» в 1917 р. В 1922 р. вступив до театру «Редута», однак довго там не працював. В 1924 р. очолив театр ім. Богуславського, в якому поставив «Розу» Жеромського та «Небожественну комедію» З. Красінського. Потім працював у театрі «Польскі» (Варшава), захоплювався класикою. Поставив п'єси Ю. Словацького – «Самуель Зборовський» (1927) та «Кордіан» (1930), а також «Болеслав Сміливий» та «Визволення» Виспянського. У 1932 р. у Львівському театрі поставив «Дзяди» Міцкевича.

Під час Другої світової війни опікувався підпільним театром. Був посаджений в Освенцимський концтабір. Після війни керував Театром війська польського (Лодзь). Займався педагогічною та громадською роботою.

Другим видатним, досвідченим діячем театральної справи у повоєнний час був

Богдан Коженєвський (1905–1992)

До війни він займався театрознавством та критикою. Після війни він став літературним керівником Лодзинського театру і почав захоплюватися режисурою. Нове захоплення Коженєвського принесло чудові результати. Він виявився вдумливим режисером психологічного плану. Коженєвський надавав особливого значення розробці сценічного конфлікту. Він умів створювати на сцені гостру драматичну ситуацію, використовуючи перш за все акторську майстерність.

Йому багато допомагав у цьому видатний польський актор Яцек Вощерович, який був зайнятий майже у всіх його виставах. Коженєвський віддавав належне французькій театральній культурі. Його приваблювала чіткість думки і логіка поведінки персонажів у французьких драматургів. Коженєвський цурався сценічних «полотен»,

тієї монументальної видовищності, яку так обожнював Шіллер. Він домагався успіху у камерних виставах. Він умів, може як ніхто з польських режисерів, викривати й піддавати критиці нікчемність, фарисейство, підступність і пустопорожність людей, тлінність і марність їх прагнень.

Кращими постановками Коженєвського були вистави «Школа жінок» та «Дон Жуан» Мольєра. З російських авторів поважав викривачів суспільних вад – Гоголя, Сухово-Кобиліна, Маяковського. Його зваблювала і вивірена драматургія А. Фредро – «Чоловік і дружина», «Помста» (тут режисер акцентував соціальний аспект твору).

Коженєвський із задоволенням ставив п'єси невідомі або незавершені. Так сталося з невідомою раніше п'єсою С. Жеромського «Гріх». Так було з п'єсою литовського письменника Балтушиса «Співають півні» і з п'єсою Ісаака Бабеля «Занепад». Коженєвський протягом кількох років був директором театру «Народовий». Улюбленими його акторами були Яцек Вощерович та Ян Курнакович.

Стефан Ярач (1883–1945)

Навчався в Ягеллонському університеті. Творчу діяльність почав у 1904 р. З успіхом виконував ролі селян у Краківському театрі. Акторської майстерності вчився у К. Камінського, з яким працював у 1905–1907 р. в Познанському театрі. Потім працював актором у Лодзі (1908 – 1911) в театрі А. Зельверовича.

Коли в 1913 р. у Варшаві відкрився «Театр «Польскі», Ярач перейшов працювати туди, однак у 1915 р. його інтернували як австрійського громадянина у глиб Росії. Він виступав у Москві, у Києві (1917–1918). Зустріч з К. Станіславським визначила його творчий шлях. Коли він повернувся до Варшави, став пропагувати творчий метод МХТ. Працював у Малому театрі (1918–1921). Зблизившись з Ю. Остервою перейшов працювати в театр «Редута», в якому зіграв кращі свої ролі: Іуда (в однойменному творі Тетмаєра), Турونь («Втекла від мене перепілочка» Жеромського). В 1930 р. організував у робочому районі Варшави новий театр «Атенеум». Тут він працював як режисер, ставив польську і закордонну класику та п'єси радянських авторів. Під час фашистської окупації був загнаний в Освенцим.

Після війни не зміг працювати через стан здоров'я. У мистецтві С. Ярача тісно спліталися трагедійні і комедійні начала. Він любив розкривати духовний світ маленьких людей (Акакій Акакійович у «Шинелі» Гоголя), створював зовсім протилежні образи – наприклад Шейлока і

Швейка. Шекспірівського Калібана (п'єса «Буря») він грав як затурканого польського селянина. Володів досконало і зовнішньою технікою слова і руху.

Венгерко Олександр (1893–1942)

Вистави поставлені цим режисером були наповнені розробкою тонкої психологічної дії, відзначалися чітким режисерським вирішенням, розумінням стилю акторської гри. Венгерко в роботі з актором був принциповим послідовником Станіславського. Театральну діяльність почав як актор у Вільно 1912 р. Потім грав на сценах різних театрів Варшави, Кракова, Лодзі. З 1923 р. відзначився як актор (Гамлет, Фігаро) та режисер спочатку в театрі «Польські», а потім «Народний». Мав нахил до педагогіки. З 1940 р. керував театром у Білостоці. Поставив там «Панну Малічевську» Г. Запольської, «Підступність і кохання» Шіллера, «Весілля Фігаро» Бомарше, «Пігмаліон» Б. Шоу (у цій виставі грав роль Хіггінса). Був арештований фашистами і загинув у концтаборі. Інша версія свідчить, що він загинув під руїнами театру в Білостоці.

Вєрціньський Едмунд (1897–1955)

Актор, режисер, театральний педагог. Шкільні роки провів у Росії. В 1921 році будучи студентом Варшавського університету, вступив до трупи театру «Редута».

Найбільш винятковою його режисерською роботою була постановка п'єси Крушевського «Сон», яку він повторив у Познанському театрі в 1927 році. Це був своєрідний відхід від мистецтва «Редути». Польський критик Роман Шидловський так характеризує шукання Вєрціньського: «Вєрціньський знаходився між Остервою і Шіллером. В «Редуті» він прив'язався до польської романтичної поезії і навчився у Остерви майстерності в роботі з актором. Однак потім його захопили нові течії в мистецтві: формізм, кубізм, футуризм... свідченням цього була вистава «Сон» Крушевського в познанському театрі, його вистави поставлені у Львові.

Повну творчу зрілість Вєрціньський осягнув наприкінці тридцятих років, коли поставив п'єсу Ярослава Івашкевича про Шопена – «Літо в Ноані» на сцені Театру «Польські». Після війни його захопили масштабні постановки... він поставив «Електру» Жіроду на створеній ним після війни в Лодзі поетичній сцені, а також «Як вам це подобається» Шекспіра на вроцлавській сцені. У Варшаві цей талановитий режисер створив цикл монументальних поетичних вистав на сцені театру «Польські».

Першою виставою був «Сід» Корнеля у перекладі Виспянського, потім прекрасна вистава по композиції – «Горштинський» Словацького (в головній ролі виступив Кароль Адвентович) і повна ліризму барвиста п'єса А. Мюссе «Лорензаччо». Верціньський був режисером, який працював надзвичайно ретельно і дбайливо... він мав тонкий смак і розуміння прекрасного».

Хожица Вільям (1889–1959)

Режисер, театральний діяч, перекладач.

Після закінчення університету у Відні працював театральним критиком, перекладачем. Театральною діяльністю почав займатися тільки тоді, коли разом з Л. Шіллером очолив Театр ім. Богуславського (в 1924 р.). Після закриття цього театру в 1926 р., керує Драматичною школою у Варшаві. В 1931 – 1937 році був директором Великого театру у Львові. В ці роки на львівській сцені були поставлені п'єси, які отримали широкий резонанс: «Дзяди» Міцкевича, «Ричи, Китай» Третьякова, «Чорне гетто» О. Ніла. З 1937 року Хожица працює віце-директором театру «Народовий» у Варшаві. В роки окупації брав участь у конспіративному театрі.

Як режисер Хожица був прихильником монументального театру, однак його цікавила не стільки візуальна, скільки вербальна сторона справи. Поважав також роль музики в побудові сценічної дії. Ставив Виспянського – «Визволення» (1958), Норвіда («Клеопатра», Львів, 1933). При постановці «Гамлета» у Познані в 1950 році використав прийоми єлизаветинської сцени.

В творчих шуканнях Хожиці проявлялася ідея утвердження поетичного театру. Підсумовуючи режисерську характеристику Вільяма Хожиці, можемо коротко сказати, що відзначається він:

— глибоким знанням літератури;

— даром постановочного мислення;

— спорідненням з театром Шіллера, однак дбав про звучання живого слова;

— любов'ю опрацьовувати жест і рух актора.

До цього часу ми розглядали в основному питання історії польського театру та окремих питань професіоналізму режисерської творчості, а зараз хочеться поговорити саме про ті творчі досягнення польської режисури у 60-ті та 70-ті роки XX століття.

Зрозуміло, що кожний суспільний рух колись починається і в певний час має своє завершення. Польський театр не припиняв свого існування і в часи фашистської окупації. Адже існував «підпільний театр», який підтримував патріотичний стан свого народу і віру в перемогу.

Раніше вже говорилося про те, що такі видатні діячі польського театру як Л. Шіллер, С. Ярач, А. Венгерко активно проводили цю роботу, за що побували в концентраційних таборах, а дехто з них втратив і життя.

Ще до закінчення війни у місті Лодзь почав працювати Театр Війська Польського. Лодзь і Краків були тими осередками, де гуртувались кращі сили польського драматичного театру і поширювалися по всій звільненій землі польської держави. Театри організовувалися навіть там, де їх раніше не було – в містах Катовіце, Нова-Гута, Гданськ, Вроцлав, Ополє, Торунь... У діяльності театрів сформувалися два паралельні творчі напрями: напрям романтично-поетичного театру, основною режисерською фігурою в якому був Леон Шіллер і психологічно-проблемного театру основним адептом якого був Богдан Коженєвський. Обидва вони не тільки ставили нові вистави, а й стимулювали розвиток нових форм, організовували професійне навчання та науку про театральне мистецтво.

До 60-х років XX століття у Польщі було організовано загальнопольські фестивалі. Вже в 1947 році відбувся огляд постановок п'єс Шекспіра, який був доказом того, що польський театр не тільки відродився, а й досяг значного рівня. Відмічені були такі вистави за п'єсами Шекспіра: «Буря» (Театр Війська Польського, Лодзь, режисер Леон Шіллер, художник В. Дашевський), «Ромео і Джульєтта» (Театр Землі Поморської, Торунь, режисер Вільям Хожица), «Як вам це подобається» (Театр «Вибжеже», Гданськ, режисер І. Галль).

У 1949 році була завершена націоналізація театрів і проведено фестиваль російської класики та сучасної п'єси. Тут вже відчувався певний вплив тогочасної догматичної естетики.

Це особливо стало відчутним в час фестивалю сучасної польської п'єси, проведеної у 1951 році. У країні вже діяла програма соціалістичного реалізму, яка впливала на роботу усіх письменників, у тому числі і драматургів. Критиці піддавалися навіть кращі драматурги – Леон Кручковський та Ярослав Івашкевич. Леон Шіллер ставив «Любов Ярову» Треньова... Смерть Сталіна і певна перебудова в ідеології, яка наступила, вивела польську сцену на нові рубежі. До театру прийшла ціла когорта молодих режисерів, вихованих Б. Коженєвським і Л. Шіллером.

Шіллер ще до війни організував режисерський факультет у Державному інституті мистецтв. Це була перша сучасна школа підготовки режисерів театру у Європі.

Після війни Шіллер продовжував цю роботу спочатку в Лодзі, а потім у Варшаві. До найкращих учнів Шіллера до війни належали: Ервін Аксер, Юзеф Вишемирський, Олександр Бардіні. Після війни з його школи вийшли – Людвік Рене, Лідія Замков, Кристіна Скушанка, Єжи Красовський і Казімеж Деймек.

Деймек навчався у Шіллера досить коротко, однак з усіх учнів Шіллера він мабуть був найближчим до ідеї свого вчителя. Про педагогічний талант Шіллера свідчить те, що жоден з його учнів не став його епігоном. Ервін Аксер, наприклад, зайняв творчу позицію прямо протилежну Шіллеровій. Інші пішли далі прокладеним ним шляхом, зберігаючи свою творчу індивідуальність.

У 50-ті роки коло польських режисерів поповнилося яскравими індивідуальностями: Єжи Ґротовський (закінчив режисерський факультет у Москві), Конрад Свінарський (досконалив свою режисерську майстерність у Берліні під керівництвом Б. Брехта), Адам Ганушкевич (починав актором, знайшов себе як режисер на телебаченні), Єжи Кречмар (довгий час працював завлітом у театрі Аксера, виступив як режисер камерних та авангардних п'єс), Єжи Яроцький (випускник Ленінградського театрального інституту).

Особливе явище в польському театральному житті являє собою Генрік Томашевський, – режисер, який вніс у польське театральне мистецтво нову течію – він створив у Вроцлаві Театр пантоміми. Він зумів поєднати пантоміму з драматичним театром, в результаті чого появилися такі вистави як «Марат – Сад» Вайса, «Протелай і Лаодамія» Висоцького, а також «Процес» Кафки і «Прокляття» Висоцького.

Які ж головні театральні напрями утвердилися у післявоєнній режисурі польського театру?

Провідний польський театральний критик Роман Шидловський у книжці «Театр в Польщі», що була видана у Варшаві 1972 року писав так: «Нині у польському театральному житті можна виділити кілька напрямів, котрі очолюють великі режисери.

Найпомітнішим напрямом, що значною мірою визначає стиль сучасного польського театру є монументальний поетичний театр, течія, що виразно пов'язана з польськими національними традиціями. Найяскравіші її представники виходять із принципів «величезного театру».

Казімеж Деймек, провідний представник цього потоку, свідомо створює свої постановки грубуватими, застосовуючи введення елементів народної плебейської культури, що особливо помітно в його постановках старопольської драми.

Адам Ганушкевич використовує у своїх виставах оптику та технічні засоби, що вносить свіжу струю, придає виставі оригінальну візуальну форму. Це виразилося вже у таких його виставах як «Весілля» та «Визволення» Виспянського і перш за все у «Злочині і карі» Достоєвського. Оригінально вирішив Ганушкевич «Смерть Дантона», застосував лаконічність сценічної мови (монтаж та синтез, використовуючи музику та інші виражальні засоби сучасного театру). Він також вдавався до розкадрування сценічного образу за допомогою прожектора на зразок роботи телевізійної камери.

Явища і риси нового епічного театру, побудованого на канві романтичної поезії, напевно найбільш повно проявилися у таких постановках Ганушкевича як «Норвід» і «Беньовський». У цих виставах сценічної дії взагалі нема, нема і чітко окреслених дійових осіб, це просто своєрідний концерт живого слова, поставлений витончено, з особливим художнім смаком, при всьому багатстві сценічних засобів виразності.

Театр Ганушкевича так само, як театр Шіллера і Деймека – це т.зв. «багатий театр». Він оперує не лише словом, а й світлом, кольором, ефектними декораціями й костюмами, звуком і музикою, рухом, танцем, пантомімою.

Ціла група польських режисерів вела пошуки в одному напрямку. До неї належали Генрік Томашевський – майстер сценічного руху і пантоміми, Лідія Замков – автор гостро і безпощадно скомпрометованих сценічних ситуацій. Вона схилялася до експресіоністського театру. («Калігула» Кам'ю, «Дядечків сон» Достоєвського, «Матінка Кураж», «Тригрошова опера», «Що той солдат, що інший» Брехта, «На дні» Горького, «Варвари»,» Оптимістична трагедія» Вишневського).

Людвик Рене. Режисер витончених сценічних образів («Королівські хроніки» Виспянського, «Добра людина з Сезуана» Брехта, «Швейк у другій світовій війні» Брехта, «Візит старої дами» Дюренмата), ставив оперні вистави.

Серед представників монументального та поетичного театру Кристіна Скушанка та Єжи Красовський. Досить довго вони керували театром у Новій-Гуті, а з 1966 року очолювали Вроцлавський театр. Програмною виставою Скушанки у Новій-Гуті була вистава «Слуга двох

панів» Ґольдоні. Скушанка і Красовський поставили також «Дзяди» на сцені Нової-Гути, їх захоплювала і політична проблема («Миші і люди» Стейнбека і «Дракон» Шварца). У Вроцлаві творчі шукання в галузі поетичного театру пішли ще далі, що проявилося у постановці «Кордіана», «Срібного сну Саломеї» та «Фантазія» Словацького.

Крайню опозицію до т.зв. «багатих» театрів очолив творець і теоретик т.зв. «бідного театру» Єжи Ґротовський.

У своєму театрі він відмовляється від усього: від декорації, костюму, світла, музики, навіть від сцени. Він проголосив програму аскетичного театру, в якому єдиною субстанцією є тільки актор і його тіло. Для Ґротовського досить порожнього залу, в якому він розміщує своїх акторів, і горстки глядачів (34 особи), щоб будувати свій незвичайний спектакль, який чимось нагадує середньовічну містерію, чаклунські таємниці. Ґротовський не приділяє уваги релігійному змістові, він піддає аналізові театральне дійство, сакральні форми театру, які склалися протягом століть у взаємодії з релігійним театром.

Розуміючи те, наскільки глибоко вкоренилися релігійні та світські міфи у свідомості людей, режисер прагнув використати ці докорінні первісні основи, зіставити їх з проблемами сучасної людини. Ґротовського вважають продовжувачем методу Станіславського; він починав свої самостійні творчі пошуки з того місця, до якого довів свої шукання творець МХТ: із техніки фізичних дій, яку збагачував біомеханікою Мейєрхольда.

Удосконалюючи техніку актора, його фізичні і голосові дані, Ґротовський починає черпати досвід зі скарбниці театру Азії: пекінської опери, індійського мистецтва Катхат і японського театру Но. Однак він зостається вірним і польським традиціям, вважає своїм попередником Юліуша Остерву, який переніс на польський ґрунт систему Станіславського.

Принципи, на яких стоїть Театр-лабораторія Ґротовського мають багато спільного з мистецьким кредо «Редути»: колективність роботи, свідома і добровільна відмова від матеріальних благ, загальне співжиття, що нагадує секту або орден, намагання втягнути глядача у співпереживання дії разом з акторами, до активних взаємостосунків. Спочатку Ґротовський надавав великого значення цьому процесові. Пізніше він переконався, що активна позиція глядача неможлива і задовольнявся відведенням йому ролі свідка.

Однак він цього глядача віддавав на експериментальний вплив акторів.

Ґротовський не надавав особливого значення авторському текстові. Він піддавав цей текст самовільним переробкам і змінам. Текст надає режисерові ті міфи, які стають для нього матеріалом. Чим більш відомий твір, тим глибше входить у суспільну свідомість міф, захований у ґрунті цього твору. Через то Ґротовський користувався у своєму театрі (і в Ополі, де він почав працювати в 1959 році, і у Вроцлаві, де працював з 1965 року) найбільш відомими творами польської та світової літератури. Він звернувся і до Біблії, вірніше до Нового завіту, який він використовував як фабульну канву для своєї останньої вистави «Апокаліпсис кум фігуріс».

Ґротовський співставляв міф про Христа і його страждань із ситуацією, відчуженням і муками сучасної людини.

Ефект вийшов надзвичайно вдалий. Театр Ґротовського – це жорстокий театр, однак, це не театр жорстокості. Ґротовський створив театр, який передає справжні муки і невідступні ідеї, які дошкуляють сучасній людині. Поєднання акторів з глядачами у театрі Ґротовського доходило до апогею.

Зовсім інакше була поставлена театральна справа у Конрада Свінарського. Свінарський був прихильником театру, який оперує різноманітними засобами мистецької виражальності.

Він мав перш за все добре розвинену фантазію митця, любив ефектну декорацію, барвисті костюми, підкреслював жест і рух актора, охоче використовував у своїх постановках музику. Однак усі ці засоби багатого театру використовувалися для того, щоб підкреслити театральність вистави, розвіяти ілюзію і міраж реальності того, що відбувається, підкреслити, що дія розвивається у театрі і тільки в ньому.

Отже – усі ці виражальні засоби, все це елементи високого ґатунку відчуження, які допомагають глядачеві усвідомити ту дистанцію, яка відокремлює його від того, що відбувається на сцені, наштовхують глядача зайняти критичну позицію до того, що він бачить на сцені.

Театр Свінарського навчає критицизму мислення, він відкидає ті стереотипи мислення, які встановилися довголітньою практикою діяльності театру. Його вистави свідчили, що він пройшов школу Брехта.

У польській театральній практиці післявоєнних років існував також поміж театром багатих і театром бідних, поміж театром емоційним і театром критичного мислення ще один, відмінний від інших, театр камерний, літературний театр, характерним представником якого був Ервін Аксер і його театр «Вспулчесни» («Сучасний»).

В ньому довгий час йшли лише досконалі п'єси, старанно опрацьовані в режисерському розумінні, витончені, граціозні постановки. Ервін Аксер був режисером, який опирався на літературне багатство тексту. Він був справжнім майстром режисури діалогу, з якого умів видобувати максимум змістовності і виразності.

Користуючись відмінною у акторській майстерності трупою, він мав у руках той інструмент, який дозволяв йому успішно виконувати свої творчі програми.

Театр Аксера – це театр інтелектуальний, скептичний, театр, який зважує на долю людини, театр, що ставить питання, на які самостійно не може дати відповіді. Його важлива природа – сучасний репертуар. На його сцені провели своє театральне життя численні польські та зарубіжні п'єси відомих драматургів. Тут відбулася прем'єра п'єси «Німці» Кручковського та його ж «Перший день свободи», «Танго» Мрожека. Тут уперше на польській сцені пішла «Кар'єра Артуро Уї» Брехта і «Підпалювачі» Фріша, тут Ервін Аксер поставив п'єсу Станіслава Ігнатія Віткевича «Мати». Час від часу звертався Аксер і до класики, але тільки тоді, коли знаходив співзвучність класичної п'єси з сучасними проблемами. Так склалася ситуація з «Трьома сестрами» Чехова, «Марією Стюарт» Шіллера й особливо з «Іфігенією в Тавриді» Еврипіда (твором, який користувався великим успіхом у польського глядача).

Аксер не захоплювався авангардом. Він прихильник поміркованого реалізму в його сучасній формі (неореалістичний театр). Цей театр практикує етичні, філософські, соціальні і політичні проблеми. Головний акцент він робив на правду діалогу, сценічний рух і акторський образ, він не вдавався до надмірного захоплення психологічною стороною, зате прискіпливо й дуже дбайливо опрацьовував естетичне та композиційне вирішення образу.

Смак Аксера добре доповнював у театрі «Вспулчесни» режисер Єжи Кречмар. Він був якраз прихильником паризького авангарду п'ятдесятих-шістдесятих років – знаменитого театру абсурду.

Кречмар був у Польщі знавцем цього театру. 21 січня 1957 року в театрі «Впулчесни» відбулася прем'єра вистави «В очікуванні Годо» Беккета (постановник Єжи Кречмар). Пізніше він ставив на сцені цього ж театру Йонеско («Король помирає»), Пінтера («День народження Стенлі»), Олбі («Хто боїться Вірджинії Вульф»). Кречмар цікавився також польською романтичною драмою, однак тут не мав значного успі-

ху. Протягом багатьох років він був директором театру «Польські» у Варшаві.

Твори камерної літератури ставить один з найбільш здібних режисерів нового покоління Єжи Яроцький. Він досягав гарних результатів при постановці оригінальних польських п'єс. Він умів надавати чіткої і виразної форми маловиразним п'єсам.

Незабаром після закінчення театрального училища він поставив у глівіцькому студентському театрі «Вінчання» Гомбровича і домігся навіть з аматорським колективом значного успіху. Він поставив «Бал манекенів» Бруно Ясенського, «Дурень та інші» Єжи Брошкевича, а особливо – «Смерть губернатора» Леона Кручковського.

У Кракові Яроцький поставив «Танго» Мрожека; його вистава була зовсім іншого стилю, ніж у Аксера. Особливо треба говорити про постановку Яроцьким п'єс Ружевича. Йому вдалося зруйнувати той бар'єр, який відділяв п'єси Ружевича від польського глядача. Саме Яроцький відшукав необхідну форму постановки п'єси Ружевича «Вийшов із дому», опрацював для сцени новелу Ружевича «Моя дочка» і досяг успіху при постановці п'єси «Стара жінка висиджує» на сцені Вроцлавського театру.

Здатний до втілення вистав на злобу дня, він не тільки наполегливо працював над сучасними йому польськими п'єсами, але взявся й за постановку п'єс Маяковського («Лазня») у Катовіцах та («Клоп») у Вроцлаві.

Творчість молодої зміни польських режисерів, які виступили наприкінці 50-х – початку 60-х років і потім продуктивно працювали багато років, гідна наслідування. Вони, по-перше, глибоко, з почуттям національної гідності прочитали на сцені забуту романтичну класику, гостро відобразили проблеми сучасності у творах тогочасних польських драматургів і зуміли відшукати, кожен для себе, стильову неповторність, яка принесла загальну повагу польському театральному мистецтву.

XXV. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ШУКАННЯ ЄЖИ ҐРОТОВСЬКОГО

Єжи Ґротовський – видатний польський режисер-експериментатор, який розгорнув свою творчу діяльність у період з 1957 по 1999 роки. Пошуки, які цей режисер проводив за останні чотирнадцять років свого життя (1985–1999), мали назву «Мистецтво ритуалу» і проходили в Італії біля невеличкого міста Понтедера, що знаходиться поблизу Флоренції.

Свій професійний вишкіл він отримав у Краківській вищій акторській школі (1951–1955), пройшов творче стажування у ГІТІСі (Москва), дебютував як режисер виставою «Стільці» Йонеско у Кракові, а потім досконалив свою режисерську майстерність постановками окремих вистав у театрах та на радіо Кракова (1957–1959).

1959 року він організовує в місті Ополе Театр «13 рядів», де і розпочинає свої творчі пошуки. Він пориває у той час зв'язок із театром соціалістичного реалізму, «який не міг вийти за межі логічно-емоційного вібрування поміж авторським текстом і політичними настановами». У цей період (1959–1969) режисер Ґротовський «задекларував нові театральні ідеї, нове уявлення про театр і його майбутнє».

Наступний період діяльності Ґротовського критики відзначають як «двоступеневий»: «Театр участі» та «Театр джерел» (1979–1982). Це були відкриті семінари та стажування з акторської техніки. З'ясовувалися творчі можливості цієї техніки. У 1982 році, після введення в Польщі військового стану, Ґротовський припинив свою діяльність на батьківщині і виїхав за кордон. Останній, закордонний період, також має два етапи: перший – «Драма об'єктивна» (США, 1983–1985) та другий – під гаслом «Мистецтво ритуалу».

Ґротовський вважав, що всі ці назви етапів його шукань доволі умовні, вони лише певною мірою виражають сутність його шукань. «У моїй роботі, – зауважує цей режисер-експериментатор, – завжди існувало два спрямування: перше більш-менш публічне, друге – суто особисте. Те і друге спрямування було безперервним. Я творив його сам або з кількома особами. Ніколи я не говорив про нього публічно.

Коли я ще працював у театрі і ставив вистави, спрямування публічне було виявлене з усією повнотою. Спрямування ж особисте залишалося в тіні. Проте, вони не були для мене ніколи пошуками ефекту, а мали вартість самі по собі – вартість чогось такого, що може відбуватися поміж існуваннями, коли вони переходять усталені межі».

Ці два спрямування Ґротовського мали свої джерела. З одного боку це була східна філософія (індійська та китайська), з іншого – це досконале знання творчості великих реформаторів театру першої половини XX століття. Ці джерела впливали на нього на усіх етапах шукань. Він спромігся творчо осмислити їх і піти далі власним шляхом.

Книга – «Театр. Ритуал. Перформер».

Видана у Львові в 1999 році, яку ми використовуємо як основу достовірних відомостей про діяльність Єжи Ґротовського – це записи його публічних виступів та інтерв'ю, які охоплюють період 1965–1969 років. Вони розкривають сенс його шукань як режисера і педагога. Це рідкісні повідомлення, і в них не слід шукати постановочних рецептів, швидше там можна знайти поради, чого робити не слід.

Основна теза, що постає з його практичної роботи і її аналізу, – «Актор – це особистість, яка спроможна нам викрити таїну людського існування на глобальному рівні, особистість, що провокує нас на спонтанну реакцію – відповідь про себе, про нас. Бо актор діє під час вистави не тільки як актор, а й як людина, що здатна долати простір і гравітацію й через відверте блазнювання, через оголення своєї душі може відхилити завісу свого попереднього існування, вірувань, суспільного досвіду і через творчий процес, у момент взаємодії з партнером, сягнути свого праджерела, виявити мить сучасну, час теперішній, «тут і зараз».

У названій вище книзі публікується також передмова Пітера Брука до видання творчих праць Ґротовського, яку він написав у 1987 році. Ця передмова проливає багато світла на розуміння того, що прагнув виявити Ґротовський у останній період свого життя.

В книжці «Порожній простір», що видана 1968 року, Пітер Брук так висловлювався про більш ранню експериментальну діяльність Ґротовського. «Ґротовський вважає, що театр має цінність не сам по собі, а так само як музика та танець у братствах дервішів. Театральна вистава – це спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до спасіння.

Палітра актора – сам актор... Щоб її опанувати, потрібна людина у

всій своїй цілісності. Руки, очі, вуха й серце актора стають для нього об'єктом та інструментом його досліджень.

За теорією Ґротовського, актор повинен дозволити образові «проникнути» у його душу: спочатку все у ньому чинить опір подібному нападові, але наполегливою працею, актор здобуває цілий ряд технічних навичок, які дозволяють йому керувати своїм тілом і психікою і подавляти цей опір.

«Самопроникнення ролі» зв'язано із саморозкриттям: актор добровільно показує своє справжнє обличчя, розуміючи, що неможливо осягнути таємницю ролі, не розкривши таємницю свого «я».

Більшість людей воліє цю таємницю приховувати. Це жертва – його думок глядачам. Віруючий виконує обряд сповіді не лише для себе, а й для інших людей»...

«Ґротовський зробив бідність театру своїм ідеалом, його актор відмовився від усього, окрім свого тіла»... В цьому театрі домінує «...обмеженість засобів, напружена праця, сувора дисципліна, досконала чіткість».

Ознайомлення української театральної молоді з творчими шуканнями великого майстра театральної справи важливі, бо вони виявляють нові методологічні підходи в оволодінні акторською професією, в творчій співпраці режисера і актора.

Творчі експерименти Єжи Ґротовського надзвичайно складні та багатоманітні. Тих, хто прагне осягнути його здобутки більш послідовно і систематично, ми відсилаємо до реляцій основного біографа режисера Збіґнєва Осінського («Ґротовський визначає маршрут: від Об'єктивної Драми (1983–1986) до Ритуальних Мистецтв (від 1985 року)»), а також аналітичного виступу Пітера Брука у Флоренції в березні 1987 року під назвою «Ґротовський. Мистецтво як провідник».

У цій статті обмежимося лише деякими текстами самого Ґротовського у два різні періоди: 1965–1960 рр. та тими, що були написані у 1980-ті роки.

Теоретичні статті Єжи Ґротовського про театр та мистецтво актора починають з'являтися у 1965 році. Першою такою проблемною статтею у 1965 році була надрукована у польському журналі «Teatr» (№9) праця «На шляху до убогого театру». Режисер Ґротовський тут відразу веде полеміку з тими знавцями, які прагнуть довідатися, з яких джерел народжуються експерименти його театру.

Вони вважають, що в такій виставі найперше треба шукати «щось

нове». А цим новим найчастіше бувають для них модна драма, «сценічне оформлення, використання актуальних напрямків із царини пластики (ташизм, поп-арт тощо), музики, яку вважають сучасною (наприклад, електронної чи конкретної), хоча актори не достосовуються до всього того і поводяться незалежно, спираючись на свої штампи».

Ґротовський тут заявляє: «Наші пошуки йдуть у іншому напрямку. По-перше, ми прагнемо вивільнитися від еклектизму, від трактування театру як зліпка з різних дисциплін, тобто прагнемо до чіткого визначення, в чому полягає специфіка театру і чому не можна скопіювати або калькувати у видовищах іншого типу. По-друге, наші пошуки зосереджені навколо того, що ми вважаємо суттю театру як мистецтва, тобто навколо координат глядач – актор, духовна та структуральна техніка актора – мають характер довготривалих досліджень».

Ґротовський зізнається, що він виріс на досягненнях Станіславського і «йому завдячує зацікавленням методикою акторського виконання». Він приймає від Станіславського і ненастанну полеміку із самим собою на кожному новому етапі досліджень. «Це Станіславський поставив ключові питання акторської методики. Однак, наші відповіді далекі від Станіславського, а у багатьох випадках стоять на протилежних полюсах».

В межах можливостей Ґротовський прагне ознайомитися з різними напрямами виховання актора у Європі і, навіть, поза нею. Однак, це не значить, що його метод є зліпком запозичених прийомів. Суть цього методу полягає в тому, що «він не робить спроби навчити актора певної вправності чи забезпечити йому так званого «арсеналу засобів». Це не дедуктивний метод, що синтезує уміння. ...Це техніка «трансу» та інтеграції усіх духовних та фізичних сил, які проходять еволюцію від інтимно-інстинктивних сфер до сфери «осяяння».

У цій статті Ґротовський декларує, що метод вишколу актора у їхньому Театрі спрямований не на те, щоб його чогось навчити, а до переборювання тих перешкод у процесі духовного зростання, які може ставити йому організм. «Організм актора в цьому внутрішньому процесі повинен позбутися будь-якого опору настільки, щоб, власне кажучи, не було жодної часової різниці між внутрішнім імпульсом і зовнішньою реакцією, щоб імпульс був сам у собі одночасно реакцією; одне слово, щоб тіло неначе перестало існувати, щоб воно згорало і щоб глядач мав справу лише з видимим перебігом тільки духовних імпульсів. У цьому

сенсі це є *via negativa* (негативний шлях): не сума вправности, а уникнення перешкод».

Як бачимо з цих перших теоретичних висловів, Ґротовський не тільки відкидає розуміння театру як колективної творчості, він навіть розцінює тіло єдиного творця театру – актора – як основну перепону для виявлення духовного сенсу цього мистецтва. Автор цього підходу сам сумнівається у його доцільності, тому що пише: «Цього не можна осягнути навчанням».

Відкидаючи театр як колективне мистецтво мистецтва – «ми вивільнюємося від театру як зліпка різних дисциплін» (компонентів) – Ґротовський робить надто різкий концептуальний жест, бо ж загально відомо, що європейський театр народився саме у нерозривній єдності творчості драматурга і актора, про це свідчить і твердження Аристотеля про шість складових елементів трагедії. У цій нерозлучній творчій єдності театральне мистецтво проіснувало багато століть і лише під кінець XX століття іноді ставало убогим, і то не цілком, тому що завжди мало допомогу автора чи режисера.

Що ж стосується суто акторського мистецтва, то звернемося до другої статті Ґротовського, написаної у тому ж 1965 році «Актор без прикриття» (журнал «Teatr» №17).

«Актор – це людина, яка працює власним тілом і робить це привселюдно». «Але, якщо він тільки користується власним тілом, як кожна пересічна людина у повсякденному житті, якщо воно не стане для нього слухняним інструментом, здатним виконувати духовні акти, якщо використовується для заробітку, для загравання з публікою, то акторське мистецтво стане чимось подібним до проституції».

Порівняння це дуже ризиковане. Професія актора служить не лише його особистому інтересові, вона завжди потрібна була людям для їхнього культурного, психологічного та морального збагачення і актор, вказаний автором, просто не зможе лише заробляти гроші.

Однак, пише далі автор книги, – «якщо актор позбавляється своєї щоденної маски і через саморозкриття, профанацію, неприпустиме блюзнірство намагається пізнати дійсну правду про себе, тоді він дозволяє виникнути подібному процесові і у глядача – цієї миті він уже не продає себе, а приносить у жертву»...

Як же розуміти тезу «існування акторського тіла і його неіснування», висловлену – Ґротовським? «Техніка актора «святого», є технікою індуктивною, технікою селекції на противагу до техніки дедуктивної,

яка нагромаджує уміння. Це генеральне визначення, яке передбачає відповідний тест вправ».

Актор повинен уміти розшифровувати власний організм і відкривати у ньому певні точки опори для цієї праці.

Ґротовський у цій статті твердить, що актор «повинен маніпулювати як скальпелем сценічним образом для препарації власної індивідуальності. Мова тут не про те, щоб актор у певних складних ситуаціях грав самого себе, і не йдеться тут про переживання своєї ролі, не йдеться тут і про вміння творити образ відсторонено, з т. зв. дистанції, у формі епічного театру на основі холодного об'єктивного аналізу. Йдеться про використання вигаданого образу як трампліна, інструмента, що дає змогу проникнути в глибини до прихованого під нашою повсякденною маскою, сягання в інтимні пласти нашої індивідуальності для принесення їх у жертву. Про вихід за рамки звичного, яке зачіпає не лише актора, але й глядача, коли той свідомо чи несвідомо приймає такий акторський випад, як звернення до себе, щоб відповісти так само; найчастіше це викликає заперечення й обурення, тому що всі наші життєві вчинки служать здебільшого для приховування правди, і не лише перед іншими, а й перед самим собою.

Це акторське вміння, вміння, що належить до його професії, вимагає специфічних вправ, я маю на увазі тренування у зосередженості». Все, що сказане далі, сам Ґротовський називає «дивним, таким, що нагадує шаманство».

Акторські знаки повинні бути точними і відпрацьованими. Справді видатним є тільки те, що актор творить «усім єством»... Мертві плечі, негнучкий хребет, грубувата чи умовна постава ніг – це ознаки, які вказують на те, що акторська гра неінтегральна... Коли актор реагує «всім єством», з'являється виразність. Однак, процес, позбавлений дисципліни, не веде до саморозкриття, а межує з біологічним хаосом. Тому, кожну дію, яка виникла з процесу, треба запрягати (загнуздувати) у вудила мистецької форми.

Творчі погляди Ґротовського, навіть у спеціальній книжці, фрагментарні, різні у певних періодах діяльності, прикриті особистою таємницею, тому досить складно викристалізувати конкретний погляд на системність його діяльності. Тому звернемось трохи до його особистого біографа Збіґнєва Осінського. Він пише так: «У 1968 році, коли відбулася остання прем'єра Театру-лабораторії у Вроцлаві

«Apokalipsys cum figuris», Ґротовський протягом 21 року не поставив жодної театральної вистави.

Акторське та режисерське навчання Ґротовського разом з його постановочно-експериментальною роботою в театрі становить 18 років, з них суто режисерська робота від дебюту у Кракові в 1957 році («Крісла (Стільці)» Е. Йонеско у Старому театрі) становить 11 років».

3. Осінський ділить діяльність Ґротовського на чотири періоди:

1. «Театр вистав» – 1957–1969 (з 1959 – Театр-лабораторія в Ополє)

2. «Театр Участі» – (Театр Дійової Культури або Пракультури – 1969–1978)

3. «Театр Джерел» – 1976–1982

4. Закордонний період. «Об'єктивна драма» – (1983–1986); «Ритуальні мистецтва» (від 1983 року).

Ґротовський, після введення у Польщі військового стану, у 1983 році покинув батьківщину і, після короткого перебування в Італії та на Гаїті, став емігрантом у США, «маючи зв'язок з Колумбійським університетом у Нью-Йорку як professor of drama».

Від початку 1983–1984 навчального року він став професором Каліфорнійського університету в Ірвіні. Цей період Осінський пов'язує з виникненням етапу т. зв. «Об'єктивної драми». Він тут уточнює також, що «буквально у дні своєї 49-ї річниці від дня народження, 11 серпня 1982 року, Ґротовський завершив у Остовині, поблизу Олесниці, останній етап над проектом «Театру Джерел», а наступного дня, 12 серпня того ж року покинув свою батьківщину.

У 1985 році він розпочав роботу над тим, що ми сьогодні називаємо «Ритуальним мистецтвом».

Осінський твердить також, що те, що Ґротовський робив під кінець свого життя, це «цілком обґрунтоване продовження усіх попередніх фаз його творчого шляху». Він навіть подає реєстр цих фаз. Перша фаза – театральна, яка завершується виставою «Apokalipsys cum figuris». Далі йде «Театр Участі» з кульмінаційним уособленням в університеті Пошуків Театру Народів у Вроцлаві.

«Театр Джерел», що охоплював досвід транскультурних експериментів, які проводилися у Бжезинці й Островині, поблизу Олесниці, та дослідницькі експедиції на Гаїті, в Бенгалію, Індію (традиція баулів:

йогів і артистів одночасно), до Нігерії, Мексики – і взагалі у ті місця на земній кулі, де залишилися живими архаїчні обряди.

«Об'єктивна драма» була зосереджена на відкритті в людині і через людину певних елементів технік, «фрагментів гри» (руху, голосу, ритму, звуку, використання простору), які найвірогідніше існували вже тоді, коли мистецтво ще не відокремлювалося від інших форм життя...

«Об'єктивна драма» була реалізована в Ірвіні (1983–1984) трьома видами майстерень. Перша з них – це «закрита майстерня», призначена для студентів театрального відділу університету, а також для митців, зацікавлених у такому виді роботи і пошуків. Друга група була розширеною студентською майстернею. Нарешті третя – «публічна майстерня», до якої належали учасники двох перших груп, а також фахівців різних суспільних наук.

Приводом для створення Центру Ґротовського у Понтедері став семінар на віллі Франчезі Фрескобальді (коло Флоренції), який тривав два місяці: з 12 червня до 12 серпня 1985 року.

В Центрі Ґротовського в Понтедері з 1986 року ведеться дослідна робота, яку підтримують Каліфорнійський університет та Інтернаціональний Центр Пітера Брука в Парижі.

Ґротовський тут працює над «Ритуальними мистецтвами» до кінця свого життя.

«Робота ця, – пише З. Осінський, – відповідає «фазі осамітнення»... що слід розуміти цілком буквально. Ґротовський живе і працює в селі, віддаленому на кілька кілометрів від Понтедери. Це «добровільне віддалення» так, як хтось би міг припустити втечу від світу, уникання контактів.

Цілком навпаки: будучи особливим покликанням, у цьому випадку світським, воно є виявом прагнення до зміни людського існування; метаморфози життя людини у цьому світі.

Зумисне обрана самотність випливає із найглибшої людської потреби – звільнитись від покинутих пут і обмежень... усамітнення лежить у природі людини... чим глибше переживає вона своє існування і відкриття духа, тим більший і міцніший зв'язок з людьми».

XXVI. РЕЖИСУРА ПІТЕРА БРУКА

Пітер Брук народився 21 березня 1925 року. Вчився в Оксфорді. В 1943 році поставив у аматорському театрі «Торч» (Лондон) першу свою виставу – «Трагедія про доктора Фауста» Марло. Коли йому було 20 років, він поставив у знаменитому Бірмінгемському репертуарному театрі такі п'єси: «Людина та надлюдина» і «Пігмаліон» Б. Шоу, а також «Король Джон» Шекспіра і «Пекельна машина» Ж. Кокто. В цей час він вперше познайомився з актором Полом Скофілдом, дружба з яким тривала більше чверті століття.

Він мав лише 21 рік, коли керівник Бірмінгемського театру Барі Джексон запропонував йому працювати над оновленням Шекспірівського меморіального театру у Страдтфорді на Ейвоні. Тут він поставив у 1947 році сенсаційну виставу «Ромео і Джульєтта».

В цьому театрі він ставить ряд шекспірівських вистав: «Даремні зусилля кохання», «Міра за міру» (1950), «Тіт Андронік» (1953). Постановочний діапазон молодого режисера поступово розширюється. В 1948 році в оперному театрі Лондона «Ковент Гарден» він ставить «Бориса Годунова» та в 1949 р. «Олімпійці» Блісса. Незабаром його запрошує на постановку і Нью-Йоркська Метрополітен опера. Він ставить там «Фауста» Гуно (1953). У 1955 році він вперше ставить «Гамлета» в театрі «Фенікс» (Лондон).

З цією виставою він гастролює по Європі. В театрі Андре Антуана поставив «Краєвид з мосту» А. Міллера. Знаменитий режисер не губить зв'язку і з Меморіальним шекспірівським театром.

У 1957 році для фестивалю шекспірівських п'єс він ставить «Бурю» Шекспіра і у 1962 році свою найбільш важливу виставу «Король Лір» з Полом Скофілдом у головній ролі. Цю виставу побачили і московські глядачі у 1964 році.

Тепер на певний час припинимо перелік постановок П. Брука і приглянемося до основ його режисерської творчості.

Бібліографія Брука величезна. Пишуть про нього і сперечаються стосовно його творчості невтомно.

При його появі про нього заговорили як про режисера дуже своєрідного. Потім, як про режисера небуденного. Потім – як про режисера великого! Одного з тих, по якому будуть характеризувати театр XX століття.

Люди покидали його вистави приголомшені, вражені тим, що довідалися щось зовсім нове про себе і про світ. Кожна вистава Брука давала можливість побачити того чи іншого актора в новому світлі.

Однак виникло дивне становище. Освітлюючи по новому автора, Брук не давав можливості розглядіти його самого. Він не ховався за автора, «не умирав в акторі», він з самого початку заявив про себе як про прихильника всевладного «режисера театру».

Думка кожної вистави була думкою Брука. Настрій – був його, Брука, настроєм. Форма – задана режисером Бруком. Це кидалося у вічі навіть більше, ніж у інших режисерів, адже Брук виступав і як художник власних вистав, а іноді і як автор «конкретної» музики, яка їх супроводжувала.

Складність оцінки полягала в тому, що він ставив вистави дуже різні і не схожі одна на одну. Критики не могли вловити його постановочну систему, принципи його професійної діяльності.

У 1968 році вийшла його книжка «Порожній простір». Вона повинна була все прояснити. Книга дійсно пролила світло на творчість Брука. Режисер дозволив заглянути в себе самого.

Перше: Брук – людина без пози.

Він не підкреслює свої успіхи. Не приховує невдач. Він говорить те, що думає. Ставиться до себе зі своєрідним гумором, який справедливо вважають ознакою внутрішньої інтелігентності. Це людина, яка здатна була працювати з неймовірним напруженням сил.

Він поставив десятки вистав, кінофільмів та опер, написав багато статей (до 1975 року він поставив 57 драматичних вистав – 5 вистав вивозилося за кордон, 7 опер, 7 фільмів, 5 телевистав – з них три за власними сценаріями. Написав передмову до книги Єжи Ґротовського «Бідний театр», Яна Котта, «Шекспір – наш сучасник», вступ до драми Петера Вайса «Марат Сад» та інші).

Однак багатьох читачів він не задовольнив. Консерватори від театру навіть засмутилися. Брук не відмовляється від традиції, він її поважає, але розуміє якось по-своєму. Не порадував він і театральних новаторів, або ж недостатньо порадував. А головне – в цій книзі шукали систему – систему Брука, а він демонстративно відмовився її обнародувати. Однак в книзі Брука можна побачити домінанту його творчості. Значення цього режисера полягає у його погляді на світ! В розумінні Брука театр – це не життя, але він змінюється, відповідно до того, яка дійсність його оточує, і з яких позицій театр цю дійсність відображає.

Для Брука – театр – це збільшувальне скло. Брук вивчає театр методом проб і помилок. Вдала вистава – значить угадано об'єктивний закон мистецтва.

Невірна гіпотеза відкидається досвідом. Для нього театр – це не місце, куди приходять люди, щоб відпочити від життя. Люди приходять в театр, щоб прилучитися до життя (!), щось у ньому зрозуміти, чи вірніше – учитися розуміти життя, тому що театр не повинен пропонувати готові відповіді і цим звільняти від необхідності мислити. Театр Брука протистоїть комерційному театрові, «неживому» театрові, що відгороджується від життя.

«... Неживий» театр начебто і помер, але іти в могилу не бажає. Він навіть більш стійкий, ніж живий театр. Живий театр може померти. Неживому – смерть не страшна. Він прагне бути вічним театром. Само собою, неживий театр такий же різноманітний, як і живий. Можливо, навіть більше, адже тут зібралися покоління колишніх живих. І він також не має мирного характеру. В ньому також відбувається боротьба. Його об'єднує відсутність думки, в цьому його протилежність живому театрові.

Живий театр – завжди театр активної думки. Саме масштаб думки споріднює театр Брука з шекспірівським театром. Захоплення Шекспіром продиктовано для Брука перш за все тим, що великий драматург вмів як ніхто поєднувати об'єктивну правду зовнішнього світу і правду людської душі.

Без тлумачення зовнішнього світу Брук не визнає сучасну сцену.

Зовнішній світ – це не лише (на відміну від поглядів митців минулого століття) соціальне середовище – це Всесвіт, це безкраї землі позбавлені повітря, чужі для життя простори космосу, які можна побачити в сучасні телескопи і пояснені сучасною фізикою. Космос, що намагається розповсюдити свої бездуховні закони на наш залюднений світ.

А для Брука наперекір всьому – людина – це та вісь, той стрижень, навколо якого обертається весь світ.

Сценічний світ П. Брука виникає на перехресті наукових та соціальних концепцій. Саме це, на його думку, повинно відродити у нових умовах драматургію і сцену шекспірівського масштабу. Своїм спільником у цьому відношенні Брук вважає Б. Брехта.

Пафос думки – ось що єднає Брука з німецьким драматургом і режисером. Його «Лір» – це найбільш брехтівський спектакль, після «Матінки Кураж» у «Берлінському ансамблі».

Брук, так само як Брехт, прагне «відчуження» (створення у театральній залі такої атмосфери, де глядача начебто оберігають від зайвих емоцій.)

Вважається, що глядач зовсім не байдужий до того, що відбувається на сцені, але його зацікавлення особливого роду: він пильно стежить за розвитком дії і мислить разом з актором та режисером.

Брук не поставив жодної п'єси Брехта. Він радо ставить своїх сучасників – Жана Кокто, Жана Ануйя, Жана Поля Сартра, Теннессі Вільямса, Артура Міллера, Томаса Еліота, Фрідріха Дюрренматта, Петера Вайса та інших. Однак серед них нема Брехта. Це не випадково. Брук вважає Брехта емоційним автором. Тільки проникнення Брехта в глибини народної душі, на думку Брука, недостатнє.

Брехт для Брука такий автор, що виражає об'єктивну правду зовнішнього світу. Друга ж сторона Шекспіра – правда людської душі – передається Брехтом більш слабо. (!) Тут Брук мусить шукати іншу точку опори.

Ім'я, яке він назвав у цьому плані, викликало в Англії розгубленість – Антонен Арто.

Сьогодні критики зараховують перші досягнення Брука в дослідженні «театру жорстокості» ще до 1946 року. Однак по справжньому Брук захопився ідеями Арто лише у шістдесяті роки XX століття, коли театр Арто став дуже популярним. Тоді, разом з режисером Чарльзом Маровіцем, він відкрив театральну майстерню для дослідів театру Арто. Через три місяці ця студія показала програму, яка складалася з п'єси Жана Жене «Ширми» (війна в Алжирі), трихвилинного етюду Арто «Струмінь крові», короткої п'єси Джона Ардена – «Життя коротке – мистецтво вічне». У січні 1964 року ця програма була показана в одному з лондонських театрів, але успіху не мала. Рецензенти писали, що Брук не відступиться від Арто. Він поставив на ґрунті цієї ж техніки ще один спектакль – «Марат-Сад» і досягнув дуже великого успіху.

«Театр жорстокості» Арто часто поєднують з тією нестримною пропагандою насильства з екранів і театральної сцени Заходу, яка помножує акти насильства у житті. Такий «театр жорстокості» – це сучасний різновид ненависний для Брука, як був би гидкий і для Арто. Адже книжка Арто «Театр і його двійник» виникла саме з протесту проти подібного театру.

Через деякий час для Брука став важливим другий бік поглядів Арто – пошуки інтуїтивного в акторові.

В цьому Брук бачив необхідне доповнення до Брехта. Однак потреба ця виникла не лише як доповнення, але як контраст. У виставі «Марат-Сад» Брук за цим принципом їх і поєднав.

«Брехтівське «відчуження» оцінюють зазвичай як щось цілком протилежне артодіанському театрові, з його сильними, суб'єктивно забарвленими враженнями, – писав Брук у 1965 році. – Я ніколи не поділяв цієї думки. Я вважаю, що театр, як саме життя, є безперервний конфлікт вражень і тверджень, хибних поглядів та прозрінь, які ворогують одне з одним, але які розділити не можна».

Ні «епічний театр» Брехта, ні театр «паталогічної хвилини» Арто не можуть замінити Брукові шекспірівський театр.

Шекспірівське відчуття життя в його повноті й конкретності з його гротескним перепадом трагічного і смішного виникає, на його думку, лише в театрі, який виходить за межі цих твердо окреслених систем.

Сучасним синонімом термінові «шекспірівський театр» він підбирає слова: «тотальний театр».

«Тотальний театр» – це театр, у якому кожен елемент визначається елементом сусіднім: серйозне – комічним, піднесене – простонародним, витончене – брутальним, інтелектуальне – плотським, абстрактне оживляється театральною образністю, жорстокість відтінено холодним плином думки…»

Такий театр може претендувати на рівнозначність життя.

«Тотальний театр» за Бруком, це театр всеохоплюючий і у професійному сенсі. Імена Станіславського та Мейєрхольда йому однаково дорогі.

Він впевнений, що кожен з них відкрив важливу сторону однієї і тої ж реальності.

Однак Брук не еклектик і не сподівається на мирне співіснування різних мистецьких форм. Навпаки, він розраховує на їхнє зіткнення.

Нова стабільна система в таких умовах виникнути не може, однак він її і не прагне. Швидше застерігає себе перед нею.

Театр для нього – система динаміки, що подібно живому організмові має повну єдність, яка кожну хвилину у якихось своїх клітинах виникає і в якихось інших розпадається. І так у нього не тільки в теорії, а й на практиці.

Оцінюючи різні, завжди чомусь суперечливі роботи Брука, критики навіть готові були заявити, що у нього багато різних естетик. Дійсно, до 1964 року театр складався для Брука з багатьох театрів, багатьох есте-

тичних систем, кожна з яких використовувалася для виконання певного творчого завдання.

Пізніше Брук став шукати систему єдину, але достатньо містку, здатну адаптувати кожну із суперечливих систем минулого у нову систему, що піднімається над ними.

Динамічність, здатність до швидкої еволюції повинна бути головною властивістю цієї системи. Брук все своє життя знаходиться в русі, але зовсім не втікаючи від одної системи до другої.

Рухома сама його система. Система Брука у своєму практичному застосуванні має три компоненти: режисер, актор, глядач.

Чи не відсутнє тут щось важливе? – більш того – започатковуюче?

Де автор?

Справді, він тут не згадується.

Театр Брука суто режисерський. Однак цей театр менш за все ігнорує автора. Навпаки, автор у цьому театрі всевладний, наче у ті часи, коли йому самому треба було ставити свої п'єси і він ходив по кону, тут же знімаючи мізансцени, диктуючи вірні інтонації, перевіряючи свій початковий задум.

У постановках Брука завжди присутній автор, тільки іменується він тепер – режисер.

Після взяття у свої руки керівництва виставою, Брук не практикує суперництва з автором і не ворогує з ним. Він сам перевтілюється в нього. Можливо тому вистави Брука завжди індивідуальні, не схожі одна на іншу, і при тому їх можна упізнати, як легко упізнати індивідуальність актора при всій різноманітності та багатстві зіграних ролей.

Тенденція індивідуалізації, що розвивалася у європейському театрі з часів романтизму, знайшла в особі Брука на сьогоднішній день свого завершувача. Образ вистави, створеної Бруком, зазвичай, дуже відповідає духові драматурга, в ньому наявний масштаб, органічність, цілісність, повна виправданість у всіх деталях. Однак, при всьому цьому, ця вистава може бути зовсім не схожою на іншу виставу, створену за цією ж п'єсою, яка колись здавалася нам переконливою. Як зрозуміти у такому випадку, за яким режисером правда?

Брук відмовляється відповісти на дане питання. Воно видається йому незаконним.

Думка про те, що у п'єсі начебто все написано, і необхідно лише зрозуміти, як прочитати зафіксовані на папері слова, характеризується ним як результат лінощів розуму.

Слова тільки допомагають пробитися до думки, яка їх породила до життя, думки, що викликала у автора цей відгук.

А вона невичерпна.

Художній образ тому і багатозначний, що він увібрав у себе дещо від різноманітності життя, життя, наповненого багатством образів. А грандіозний образ має незвичайну багатозначність. І наскільки би акторам не вдавалося вжитися в образ Отелло, Гамлета, Ліра, перед ними кожен раз буде все ж таки інший Отелло, Гамлет, Лір. То ж – кого з них задумав Шекспір?

Нікого – і всіх!

Шекспір створив літературний (багатозначний) образ, а не живу людину, найбільшої подібності якої треба домагатися.

Так само і з виставою!

«Індивідуальний», схожий лише на самого себе спектакль, це ще і такий спектакль, у якому надзвичайно повно втілилася індивідуальність режисера.

Режисерський театр не прийнято вважати справедливим для розвитку акторської творчості. В деспотичному відношенні до актора звинувачували і Станіславського, і Мейєрхольда і багатьох інших режисерів.

Але, якщо бути справедливим, то режисерський театр зовсім не пригнічує актора, він лише упорядковує його, підпорядковує певній системі.

Книга П. Брука «Порожній простір» має чотири розділи:

1. Неживий театр
2. Священний театр
3. Грубий театр
4. Театр, як такий.

У першому розділі відразу зазначено автором: «Який завгодно нічим незаповнений простір можна назвати порожньою сценою. Людина рухається в просторі, хто-небудь спостерігає її, і цього вже достатньо, щоб виникла театральна дія. І все ж таки, ведучи розмову про театр, ми маємо на увазі дещо інше»...Червона завіса, софіти, білий вірш, сміх, темнота – все це хаотично переплітається у нашій свідомості і створює розмитий образ, який ми у всіх випадках називаємо тим самим словом. Ми говоримо, що кіно погубило театр, ми маємо на увазі той театр, який існував саме тоді, коли з'явилося кіно, тобто театр з театральною касою, фойє, відкидними стільцями, рампою, переміною декорацій, антрактами і музикою, начебто слово «театр» визначає тільки це і нічого більше.

Я зроблю спробу розрізати на шматки це слово чотирма способами й виділити чотири різні його значення, тому я буду говорити про Неживий театр, Священний театр, про Грубий театр і про Театр, як такий.

Про Неживий театр, начебто і не варто говорити, тому що це цілком зрозуміло: це поганий театр. Він поганий тому, що це найбільш розповсюджений вид театру, до того ж цей театр тісно пов'язаний з комерційним театром, який викликає багато нарікань, нам може здатися, що нема потреби знову витрачати час, щоб перераховувати його недоліки.

Однак все значення цієї проблеми стає зрозумілим лише тоді, коли ми переконаємося, що процес умирання Неживого театру оманливий, і охоплює найрізноманітніші сфери театрального життя.

Теперішній театр не тільки нездатний облагороджувати глядача чи навчати, він ледве може навіть розважати його.

Театр часто називають будинком розпусти через продажність його мистецтва, однак зараз ці слова справедливі в іншому розумінні: у домі розпусти також беруть гроші за невелике блаженство.

Стосовно Шекспіра нам дають пораду: «грати так, як написано!»

А що написано?

Текст приховує у собі певний шифр. Слова, написані Шекспіром, – це письмові знаки тих слів, які він хотів почути як звуки людського голосу певної висоти, з певними паузами, у певному ритмі, у супроводі жестів, які також несуть відповідне смислове навантаження.

Слово не починається як слово, – це кінцевий результат імпульсу, який виникає з нашого ставлення до життя... Цей процес відбувається спочатку у душі драматурга, а потім повторюється в душі актора.

Можливо, що у їхній свідомості живуть лише слова, однак і для автора, і потім і для актора слово – це лише невелика видима частина величезної невидимої цілості.

Деякі драматурги намагаються поповнити зміст за рахунок ремарок, різних пояснень, але диво – найбільш талановиті драматурги цим не користуються (Шекспір). Вони розуміють, що єдина можливість відшукати шлях до того, як треба сказати слово – це відтворення початкового процесу народження цього слова.

В живому театрі ми кожен день починаємо з перевірки зробленого напередодні, тому що ніхто не може бути певним, що він досяг справжнього розуміння п'єси.

В Неживому театрі хтось колись зробив та встановив раз і назавжди як треба грати ту чи іншу класичну п'єсу.

Так ми підходимо до животрепетної, але досить розпливчатої проблеми стилю.

Кожен твір мистецтва має свій стиль, без цього він не існує, кожна епоха також має свій стиль.

Режисер-мислитель Брук говорить далі про «незмінний стиль» Пекінської опери, яка докорінно змінила свій стиль за останній час.

... Театр розмовляє з глядачем мовою людської поведінки.

Сьогодні жодна постановка не може зберегтися в репертуарі більше 5 років. Серйозна опера – доказ Неживого театру. Неживий театр напоглегливо приспішує свій похорон.

Актори іноді здаються людьми завидющими, але я жодного разу не зустрічав актора, який не хотів би працювати. Це прагнення працювати – джерело їхньої сили, це прагнення завжди і всюди допомагає їм знаходити спільну мову.

У театрі без певного спрямування та ясної мети, актор, зазвичай, сліпий засіб, а не інструмент. Актори не мають сили змінити умови своєї роботи.

Труднощі акторської професії пов'язані не лише з комерційним захопленням театру і обов'язковим поспіхом при підготовці вистав. Співаки і часто танцюристи до кінця життя мають тісний зв'язок зі своїми вчителями. Але після того, як драматичний актор став актором, ніхто більше не турбується про розвиток його таланту. Досягнувши певного становища, актор перестає працювати вдома. Часто буває і так, що після зміцнення свого становища, актор починає створювати більш складні образи. Актор зайнятий у житті різними справами. Не має значення – зайнятий він поважними справами чи дрібницями, важливо інше: майже все, що він робить, не має жодного відношення до його головного клопоту – не стояти на місці у своєму професійному розвитку.

Що краще для актора – працювати в різних трупах чи в одній? Однак і хороша трупа приречена на вимирання, якщо в ній нема мети і до того ж методу та власної школи.

Еластичні мускули – це ще не все, що потрібно для того. щоб займатися мистецтвом.

Але сценічне мистецтво найбільш вимогливе з усіх видів мистецтва і тому актор без постійної роботи над собою неминуче зупиняється напівдорозі... критик завжди має підставу для невдоволення.

Ми мусимо погодитися з тим, що створення театру – справа надзвичайно складна, тому що з усіх способів вислову сценічне мистецтво,

мабуть, найбільш безкомпромісне або ж повинно бути таким, якщо воно використовується за призначенням: театр безпощадний, на сцені не можна помилятися, не можна губити художній смак жодної хвилини. Роман не втратить читача, якщо той пропустить декілька сторінок або навіть розділів; аудиторія, яка хоч на хвилину втратила зацікавлення до того, що її раніше захоплювало може бути втраченою назавжди.

Вміння використати дві години глядацького часу – дуже точне мистецтво.

Не дивлячись на цю сувору вимогу, ми маємо в наших театрах служителів – цілком звичайних пересічних людей.

Безграмотність – це вада, це трагедія світового театру всіх напрямів і течій.

Постановники та художники не володіють технікою своєї справи, а актори не вміють говорити і ходити по сцені, сидіти і навіть слухати; зверніть увагу, як мало потрібно акторові, не враховуючи щасливого випадку, щоб отримати роботу у більшості театрів світу. Як мало з тим мінімальним рівнем майстерності, яким повинен володіти, наприклад, піаніст...

Критичні зауваження, якими обмінюються в театрі, зазвичай украй жорстокі, але дуже точні.

Ми не знаємо, як працювали Есхіл або Шекспір. Але ми знаємо, що зв'язок між автором, що сидить вдома, висловлює свої думки на папері і світом театру стає все більше і більше примарним, все більше і більше формальним.

Нові п'єси, перш за все, копіюють життя, ми перш за все зауважуємо їхню наслідувальність, а потім вже те, що вони намагаються відтворити...

П'єси радують нас хіба що літературними досягненнями: коли критикується соціальне зло, п'єса рідко зачіпає суть соціальних проблем; коли п'єса побудована з розрахунком на сміх, зазвичай використовуються заяложені, старі прийоми.

Драматург тепер дивовижно несміливий... Він не уловлює зв'язку між тим, що він бачить і що він сприймає.

Виходить, що один драматург досліджує глибини своєї душі, а інший, для якого ця область закрита, проявляє інтерес лише до зовнішніх сторін життя. І кожен з них вважає, що його світ – це і є цілісний світ. Коли б не Шекспір, ми мали б підставу вважати, що об'єднати ці два начала практично неможливо.

Телебачення привчило глядачів усіх класів усього світу надто швидко оцінювати побачене, – як тільки ситуація виникає на екрані – винятково середній дорослий глядач з цього приводу має змогу самостійно зробити висновок про окремі сцени і характери. Не припиняється дискредитація тих сторінок драматургії, які не мають безпосереднього відношення до театру... Керуючись тим, що сцена це просто сцена, а не придатне місця для розігрування інсценізації поем, лекцій або оповідань, ми повинні визнати, що життєздатність слова, промовленого на сцені, визначається лише одним: породжує воно відгук на даній сцені за даних обставинах чи ні.

Іншими словами, хоч драматург і вніс у роботу своє, особисте, забарвлене ознаками оточуючого життя, – порожня сцена – зовсім не вежа зі слонової кості – її вибір предмету, її сприйняття цінностей цікаве лише в тій мірі, у якій вони виражені мовою театру.

Незалежно від ідеї драматурга, вплив п'єси на глядача в кінцевому підсумкові визначається лише її драматургічними особливостями. Сучасний автор, який розцінює традиційні форми чимось на зразок автофургона для доставки своїх ідей, неминуче потрапляє в невигідне становище. Такий підхід був виправданий до того часу, доки глядачі сприймали традиційні форми як щось живе.

Через те, що в наш час жодна з тих форм не зберегла свого значення, навіть той драматург, якого не цікавить театр як такий, а лише те, що він хоче сказати, змушений починати з азів, змушений замислитися над природою сценічної виразності.

Коли я чую як режисер відважно заявляє, що він слуга автора і прагне, щоб і п'єса говорила сама за себе, я відразу ставлюся до нього з недовірою, тому що домогтися цього надзвичайно важко. Якщо ви обмежуєтесь тим, яку можливість говорити надає вам п'єса, може статися, що вона не витисне з себе ні звука.

Режисер займає в театрі дивне становище: він зовсім незацікавлений, щоб бути богом, але обставини примушують його бути богом. Він хотів би мати право помилятися, але актори інстинктивно прагнуть зробити з нього верховного суддю, тому що їм дійсно потрібний верховний суддя.

В якомусь розумінні режисер – завжди ошуканець.

Він іде вночі незнайомою місцевістю і веде за собою інших, але він не має вибору, він мусить вести і одночасно вивчати дорогу.

Проблема омертвіння неминуче завертає нас до мертвих репетицій;

режисер користується заяложеними формулюваннями, затоптаними прийомами, несмачними жартами, несвіжими трюками, кожна сцена, яку він ставить, починається з шаблону. Все це такою ж мірою стосується і його товаришів по роботі – художника та композитора, якщо вони не починають кожну постановку з чистої сторінки, з порожньої сцени і закономірного питання: кому взагалі потрібні костюми, музика, що вони хочуть усім цим сказати глядачам.

Феномен Неживого театру нагадує до смерті нудну людину.

У нудної людини є голова, серце, руки і ноги, зазвичай, у нього є сім'я, друзі, у них є навіть прихильники. І все ж таки ми стогнемо, коли зустрічаємось з ними і виражаємо цим стогоном те, що цій людині дано лише можливість скористуватися минулим людських можливостей.

Коли ми говоримо Неживий театр, ми зовсім не маємо на увазі театр, який припинив своє існування, ми маємо на увазі театр гніту ще активний і в силу своєї активності здатний стати іншим.

Щоб зробити перший крок на цьому шляху, необхідно поглянути у вічі простому і неприємному фактові.

Слово «театр» втратило свій початковий смисл. Те, що ми тепер називаємо цим словом у більшості прикладів є пародією на театр.

Навіщо взагалі потрібен театр? Для чого? Може це – пережиток минулого або чудасія, що вийшла з моди, але збереглася, як зберігаються старі пам'ятки або своєрідні звичаї? Навіщо ми аплодуємо і чому ми аплодуємо? Чи відіграє театр якусь серйозну роль у нашому житті? Яке призначення театру? Чому він служить? Що нового може сказати?

Які характерні властивості сценічного мистецтва?

Священний театр

Другий розділ своєї книги П. Брук починає так: «Я називаю цей театр Священним, щоб бути стислим, його варто було б назвати театр, де невидиме стає видимим: уявлення про те, що сцена – це місце, де можна побачити невидиме, міцно вгніздилося у нашій свідомості.

Ми всі розуміємо, що п'яти органів чуття замало, щоб відчути всю повноту життя та одне з найбільш переконливих пояснень існування різноманітних мистецтв, яке полягає в тому, що вони виявляють такі структури, які ми здатні усвідомити лише на ґрунті ритму та форми.

Аналогічні структури повідомляють про себе через поведінку окремих людей, маси громадян, народів... Не звертаючи уваги на примітивність засобів, за допомогою яких створюється музика, її

конкретність дозволяє нам осягнути дещо абстраговане – ми розуміємо, що мистецтво опанування перетворює звичайних людей і їхні грубо зроблені інструменти.

Ми можемо обожнювати особливість диригента, знаючи при тому, що не він створює музику, а музика створює його: якщо він внутрішньо вільний, якщо душа його відкрита і настроєна на відповідну хвилю, невидиме опановує ним і через нього стає доступним усім нам. Ось та ідея, та мрія, яка підноситься над знеможеними ідеалами Неживого театру.

Ось те, що мають на увазі, про що пам'ятають ті, що зовсім щиро і свідомо вживають гучні, туманні слова: благородство, краса, поетичність, – слова, справжній сенс яких мені завжди хочеться уточнити.

Театр – це останній форум, на якому ідеалізм все ще залишається відкритим питанням, на світі знайдеться немало глядачів, які з повним переконанням скажуть, що бачили в театрі образ невидимого і жили в залі для глядачів більш повним життям, ніж у звичайному житті. Окремі вистави нагадують їм, що, крім повсякденного дріб'язкового життя, існує ще і інше життя. Саме це вони прагнуть сказати, коли виражають невдоволення сучасним театром за те, що він виливає на глядачів цебрики помиїв і відра крові. А це буває тому, що глядачі ще пам'ятають, що під час війни – романтичний театр – театр барв та звуків, музики і танців – був для них тим самим, що ковток води для того, хто вмирає від спраги.

Театр кінця сорокових років – одна з найбільш яскравих сторінок сценічного мистецтва: це театр Жуве, Берара, Жана-Луї Барро, балетів Краве, постановок «Дон Жуана», «Амфітріона», «Кармен» і відновленого Джоном Гілгудом спектаклю «Як важливо бути серйозним»; «Пер Гюнт» у театрі «Олд Вік»; театр «Едіта», «Ричарда III» з Лоуренсом Олів'є у головних ролях; вистав «Леді спалювати не допустимо», «Венера під наглядом»; театр кінця сорокових років – це театр барв і напруженої дії, вишуканості форми, гри тіней, ексцентричних трюків, каскаду реплік, стрибків думки, хитрих пристосувань, безпечності, містифікацій і несподіванок, це театр розгромленої Європи, яка прагнула лише одного: відновити згадки про втрачені радощі.

<...> Буржуазна мораль знищила всі форми священного мистецтва... Однак було б нерозумно допустити, що відраза до міщанських норм у театрі переросла у відразу до театру взагалі, тому до того часу, доки люди не втратили бажання ходити до театру, щоб вступати у безпосе-

редній контакт з невидимим, ми зобов'язані знову і знову шукати засобів, за допомогою яких цей контакт можна осягнути.

Мене іноді звинувачують у тому, що я хочу знищити усну мову, і в цьому безпідставному звинуваченні є крихта правди. В результаті проникнення американських ідіом, наша постійна мінлива мова дуже збагатилася. Однак, незалежно від цього, слово зараз у драматичному мистецтві того значення, яке мало колись, не має. Можливо, це пов'язано з тим, що ми живемо у столітті образів? Можливо, ми маємо пережити період наснаження мови образами і тоді вона стане такою, якою була раніше? Це цілком правдоподібно, тому що сучасні письменники, мабуть, не мають змоги виразити словами пафос зіткнення ідей та образів так само переконливо, як автори Єлизаветинської епохи.

Брехт, найбільш впливовий з сучасних драматургів, створював глибокі та яскраві п'єси, однак їхній вплив на глядача зв'язано перш за все з образністю його власних постановок.

Але знайшовся пророк, що зміг підняти голос у пустелі. Антонен Арто, розгніваний безплідними комбінаціями французького довоєнного театру, написав декілька блискучих трактатів і розповів про інший театр, створений його уявою та інтуїцією – про Священний театр, осяйне ядро якого встановлює зв'язок зі світом, використовуючи найбільш придатні для цього форми.

Чарльз Маровіц і я разом з групою акторів організували Театр жорстокості; ми хотіли розібратися у всіх цих питаннях і зробити спробу зрозуміти, які творчі можливості відкриває такого роду Священний театр.

<...> Багато хто був далекий від того, що пропонував Арто, але ми експериментували. Однак нічого путнього з цього не виходило. І от невидиме було показано так, як це повинно було бути. Важко сказати, в чому полягає роль глядача, він присутній на виставі і начебто неприсутній, він ігнорується.

Актор нічого не робить спеціально для глядача – і все, що він робить, він робить це для глядача!.. Актори багато проводили різних проб – ми хотіли, наприклад, з'ясувати, чи не можна використати ритуал, щоб за одиницю часу передавати більше інформації, ніж при логічному розгортанні сюжету. Кожен такий досвід – вдалий чи невдалий – застосовувався з єдиною метою: з'ясувати, чи здатний актор зробити невидиме видимим, чи ні.

Ми прагнули, щоб актор відчував себе не лише імпровізатором, не

лише рабом своїх душевних поривань, а й митцем, який свідомо, цілеспрямовано шукає та відбирає виражальні засоби так, щоб кожний жест або вигук ставав чимось на зразок предмету конкретного, який можна дослідити і перетворити.

Ми експериментували з традиційною мовою масок і гриму, але відмовилися від цього та ще від іншого, тому що переконалися – це нас не влаштовує. Ми експериментували з тишею.

Запрошували ми і глядачів і вивчали, як довго актор мовчки витримує їхню увагу. Ми експериментували з ритуалом, вважаючи, що ритуал – це набір моделей, що повторюються.

Ми знали, що коло зовнішніх форм – це кора, під якою кипить і клекотить розплавлена лава: можна заглянути в кратер і побачити її, але як використати її кипіння не знали.

<...> В натуралістичних п'єсах драматург вибудовує діалог так, щоб створити ілюзію природної мови і при тому розповісти все, що йому потрібно. Драматург, який пише для театру абсурду, користується мовою алогізмів, вводить у діалог персонажів елементи комічного, спонукає їх припускатися фантастичних вчинків і тим самим створює новий драматичний словник.

<...> Театр абсурду зображує неймовірне не задля самого неймовірного. Він використовує неймовірне для того, щоб дізнатися щось нове, тому що в нових звичайних діалогах нема ні крихти правди; а прихильникам абсурду здається, що правда захована там, де й натяку на звичайність нема.

Але театр абсурду, хоч і має декілька цікавих п'єс, зайшов у тупик, як певний напрям театрального мистецтва. Він вичерпав свої можливості дивувати і ми зрозуміли наскільки обмежені його можливості.

Це не могло би влаштувати Арто, так само як і обмеженість психологічної п'єси; він бажав, щоб театр був місцем священної дії... Він прагнув, щоб театр створював могутній ланцюг сценічних образів насильства, здатних викликати такі значні потрясіння людської свідомості, що повернення до театру анекдоту та базікання стало б неможливим.

Намагання «лікувати» глядача жорстокістю викликало тривожне питання: а чи не стануть глядачі від цього ще більш пасивними?

Арто запевняв, що лише в театрі ми можемо звільнитися від пут суспільних норм, у які загнало наше повсякденне існування. Ось чому театр – це священне місце, де життя людини може отримати більш значну реальність. Ті, що ставляться до Арто з недовірою, відразу питають:

перше – наскільки універсальний його метод і, по друге, – яка ціна життєвого досвіду, пропонованого його театром? Що це все може нам дати? Що може принести контакт з подавленими інстинктами? Це що – священне мистецтво чи Арто в пориві пристрасті тягне нас назад у підземний світ, де не буває світла?

Арто не зумів створити театр, про який мріяв.

В шуканні «спостереження невидимого» П. Брук аналізує багато театральних застосувань – і хепенінг і релігійні сакральні системи, розглядає він і оперне дійство, і нічні розваги, вважаючи, що ці останні явища всього лише форми умисного об'єднання людей, які прагнуть за допомогою невидимого зігріти та оживити своє повсякденне життя.

Театральні діячі, кожен по своєму намагається задовольнити це прагнення різних глядачів. П. Брук виділяє тут лише три приклади.

Найпершим прикладом тут пропонується балетмейстер Мерс Каннінгем. Він організував балетну трупу, у якій щоденні вправи стали безперервною підготовкою до того, щоб потрясти 20–30 глядачів видовищем небуденної акторської свободи. Його танцюристи осягнули таку досконалу техніку виконання, що зливаються з різними можливостями, які дає їм музика. Вони ніде не відчувають скутості непідготованої до мистецтва людини. У танці Мерс Каннінгем наближається до священного мистецтва.

Другим придатним прикладом священного мистецтва П. Брук вважає творчість драматурга Семюеля Беккета. Він вважає його найбільш самобутнім драматургом нашого часу. (При цьому, видно, не варто забувати, що книжка «Порожній простір» вийшла у 1968 році і що вже тоді Брук вважав, що «театр абсурду зайшов у тупик».) Брук відмічає символічність п'єс Беккета. Він пише: «Кажучи «символічний», ми часто уявляємо собі щось нудне і незрозуміле; справжній символ завжди точний, він являє собою єдину можливу форму вираження певних істин. Персонажі Беккета – чисті плоди його вимислу, це свіжі і яскраві образи, які фігурують для нас наче предмети бутафорії... І хоч ми явно відчуваємо, що кожен з цих персонажів зв'язаний з нами якимись невидимими нитками, ми ніколи нічого не зрозуміємо, коли будемо чекати, що хтось пояснить нам, що вони собою являють. Однак, якщо ми сприймемо цей зв'язок, як щось таке, що дійсно існує, значення символів само відкриється нам. Беккет виглядає викінченим песимістом, однак це не так. «...Його безжалісні «Ні!» виконані з туги за «Так», його відчай – це негатив, який дозволяє отримати нормальне зображення».

<...> На жаль, туга за оптимізмом, властива багатьом письменникам, якраз і заважає їм відшукати надію.

Не знайшовши переконливого аргументу для утворення принципу Священного театру, Брук звертається до пошуків мрійника і містика – польського режисера – Єжи Ґротовського. Він вважає, що Ґротовський працює задля Священної мети.

На сторінці 107 він пише так: «Ґротовський вважає, що театр має цінність не сам по собі і так само, як музика та танець в деяких братствах дервішів. Театральна вистава – це спосіб і засіб самопізнання, це шлях до спасіння.

Палітра актора – сам актор. Ця палітра більш багата, ніж у живописця, ніж у музиканта; щоб її опанувати, потрібна людина у всій своїй цілісності. Руки, очі, вуха й серце актора стають для нього об'єктом та інструментом його досліджень.

За теорією Ґротовського, актор повинен дозволити образові «проникнути» в його душу: спочатку все в ньому чинить опір подібному нападові, але наполегливою працею актор здобуває цілий ряд технічних навичок, які дозволяють йому керувати своїм тілом і психікою і придушувати цей опір. «Самопроникнення» ролі зв'язано з саморозкриттям: актор добровільно показує своє справжнє обличчя, розуміючи, що неможливо осягнути таємницю ролі, не розкривши таємниць свого «Я».

Таким чином, виконання ролі стає жертвоприношенням, до того ж актор приносить в жертву публічно саме ту частину свого «я», котру більшість людей воліє приховувати. Ця жертва – його дарунок глядачам. У театрі Ґротовського стосунок між актором і глядачем нагадує стосунки між тим, що сповідає і віруючими. Віруючий виконує обряд не лише для себе, але й для інших людей. Виступаючи перед глядачами, актори театру Ґротовського пропонують свою виставу як церемонію самовідкриття. Це театр священний, тому що священна його мета.

Бідність тогочасних театрів та театральних студій стала постійним виправданням недостатнього мистецького рівня вистав.

«Ґротовський зробив бідність своїм ідеалом, його актори відмовилися від всього, окрім свого тіла, однак у їхньому розпорядженні зостався найбільший людський інструмент і необмежений запас часу – то ж не дивно, що вони вважають себе найбагатшим театром на землі».

В цих трьох театрах – Каннінгема, Ґротовського і Беккета – є багато спільного: обмеженість засобів, напружена праця, сувора дисципліна, досконала чіткість. А крім того майже обов'язково – це театри для ellite.

<...> Сьогодні ми ще показуємо на сцені сурогати. Але ми знову відчули, що Священний театр нам необхідний.

Грубий театр

У всі часи ситуацію рятував народний театр. Форми його протягом століть мінялися, але їх незмінно об'єднувала грубість. Сіль, піт, шум, запах: театр не в театрі, театр у візках, вагонах, на помостах; публіка, яка стоїть, п'є, сидить за столиками, включається в дію, подає репліки. Театр на задвірках, в мансардах, в сараях; підмостки, зроблені на один вечір, порване простирадло, простягнута через весь зал, пошарпана ширма, за якою наспіх переодягаються, – все це об'єднане загальним родовим поняттям Театр.

Протягом півстоліття Європа перебувала під впливом Ґордона Креґа, який показав кілька вистав в Хемпстеді в приміщенні церкви. Прикметою брехтівського театру слугує біла напівзавіса на протягнутому від стіни до стіни дроті. Грубий театр близький до народу. Він може бути ляльковим театром, а може бути (як сьогодні в грецьких селах) театром тіней. Його завжди відрізняє відсутність того, що прийнято називати стилем. Для стилю необхідне дозвілля. Створити що-небудь в примітивних умовах – це вже революція – зброєю стає все, що трапляється під руку. У Грубого театру немає можливості бути розбірливим. У вишуканому театрі, призначеному для вищого суспільства, все приведено в якусь стильову єдність. У Грубому театрі б'ють у відро, зображуючи битву, користуються борошном, щоб показати обличчя, що побіліли від страху. Арсенал Грубого театру безмежно широкий: репліки в зал, плакат, місцева тематика, локальні жарти, пісні, використання випадковостей, танці, темп, шум, гра на контрастах, гіпербола, прироблені носи, накладні животи.

Народний театр, вільний від єдності стилю, насправді говорить дуже вишуканою, дуже стилізованою мовою: у простої публіки не виникає труднощів у сприйнятті невідповідності між вимовою і костюмом, мімікою і діалогом, реалізмом і умовністю. Глядачі стежать за сюжетними лініями, навіть не підозрюючи, що в якомусь місці виявилися свідками порушення стандартних прийомів. Мартін Есслін писав, що, коли в'язні Сан-Квентіна вперше в своєму житті побачили п'єсу, а нею виявилася «В очікуванні Годо», вони сприйняли її без жодних труднощів, тоді як для звичайних любителів театру в ній багато що лишилося незрозумілим.

Бруд – це, звичайно, головне, що додасть гостроти грубому; бру-

тальність і вульгарність – природні, непристойне – весело. За наявності всього цього вистава несе соціально-визвольну функцію, оскільки за своєю природою народний театр – це театр антиавторитарний, антитрадиційий, антипомпезний, антипретензійний. Це театр шуму, а театр шуму – це театр оплесків. Згадайте дві жахливі маски, які поглядають на нас із багатьох книг, присвячених театрові. Вважалося, що в Древній Греції вони уособлювали собою два рівні жанри – трагедію і комедію. Принаймні їх завжди розглядають як рівних партнерів. Хоча з тих пір «драматичний» театр завжди вважався по-справжньому значним, а Грубий – менш серйозним. І все-таки кожен, хто намагався оживити театр, повертався до народного джерела. Мейєрхольд мав високі завдання – він намагався винести на сцену саме життя. Його шанованим учителем був Станіславський, він прочитав Чехова, а у творчості своїй він звернувся до цирку і мюзик-холу. Брехт корінням сягає в кабаре, Джоан Літлвуд мріє про ярмарок. Кокто, Арто, Вахтангов, всі ці такі далекі один від одного інтелектуали повертаються до народу. Так що Тотальний театр – це просто поєднання всіх цих інгредієнтів.

У всі часи експериментальний театр зароджується в театральних приміщеннях, а повертається в кімнату або в коло. Але які наміри має такий театр? Найперше, щоб викликати сміх і радість. Це те, що Тайрон Гатрі називає «Театром задоволення». А будь-який театр, котрий дійсно приносить задоволення, має право на існування. Якщо Священний театр створює світ, в якому молитва звучить реальніше, ніж лайка, то в Грубому театрі все навпаки. Лайка там доречна, а молитва звучить комічно. Священний театр має справу з невидимим, а в цьому невидимому вміщені всі приховані імпульси людини. Грубий театр має справу з вчинками людей і через те, що він приземлений і прямолінійний, і через те, що він визнає і сміх, і злобу, – грубий і доступний театр все-таки кращий, ніж нещиро священний. Ефект відчуження і ефект хепенінгу подібні між собою, і протилежні. Потрясіння, викликане хепенінгом, розраховане на те, щоб розтрощити всі бар'єри, витворені розумом, тоді як потрясіння, викликане засудженням, закликає розум включитися в роботу.

Наша основна мова – обмін враженнями за допомогою образів. Коли одна людина створює образ, в той же час інша зустрічає цей образ із довірою. Асоціація, підхоплена іншою людиною, – це вже мова, але, якщо асоціація нічого не викликає в іншій людині, якщо ілюзія не виявляється розділеною, тоді взаємозв'язку не відбудеться.

Одного разу на горищі в Гамбурзі, я бачив постановку «Злочину і кари», і цей вечір лишився одним із найсильніших театральних вражень мого життя. В силу необхідності самі собою відпали проблеми театрального стилю: в цьому й полягала суть їх роботи, художній сенс був зосереджений на самому оповідачеві, який, оглянувши аудиторію, почав говорити.

У кінематографі Годар мало не викликав революцію, показавши, наскільки відносною буває реальність знятої сцени. Покоління кінематографістів трудилися над створенням законів безперервності і канонів закономірності, щоб не порушувалася реальність безперервної дії, а Годар показав, що ця реальність не що інше, як ще одна фальшива і риторична умовність. Знявши сцену і тут же зруйнувавши вщент її очевидну достовірність, Годар вривався у простір мертвої ілюзії, викликаючи потік протилежних вражень. Він перебував під сильним впливом Брехта.

У нас є тільки один вихід – заново переглянути декларації Арто, Мейєрхольда, Станіславського, Ґротовського і Брехта, виходячи з тих реальних умов, в яких ми знаходимося на даний час. Які наші завдання відносно людей, з якими ми зустрічаємося щодня? Чи хочемо ми звільнення? Але від чого? І яким чином?

...Відсутність декорацій в Єлизаветинському театрі було одним з найвидатніших досягнень. ...Облаштованість Єлизаветинського театру: відкрита сцена, великий балкон, невеличка галерея – все це було відображенням уявлень про всесвіт автора і глядачів шістнадцятого століття, Боги, правителі і народ – три рівні, відокремлені один від одного і все ж таки взаємопов'язані. Така сцена спрацьовувала, як чудова філософська машина. Головним, на мій погляд, залишається те, що такий театр не тільки дає можливість драматургові мандрувати світом, а й дозволяє вільно переходити зі світу конкретних дій у світ внутрішніх відчуттів. Саме в цьому і криється найважливіше для нас.

У порівнянні з динамічністю кінематографа театр здався неповоротким і громіздким. Однак, чим більше розкривається перед нами справжня суть його, тим зрозумілішим нам стає, що сцена володіє рухливістю і діапазоном, що залишають позаду як кіно, так і телебачення.

Сила шекспірівських п'єс в тому, що людина в них представлена одночасно у всіх аспектах: ми можемо і ідентифікувати себе з нею, і відсторонюватися від неї. Так Шекспіру вдалося те, в чому не досяг успіху ніхто ні до, ні після нього, – створити п'єси, які можуть бути сприйняті

на різних рівнях свідомості. Технічно йому допомогла в цьому суть його стилю – груба фактура і свідоме змішання взаємовиключних начал, те, що можна було б назвати відсутністю стилю. Вольтер, не будучи в стані зрозуміти цей стиль, визначив його як «варварський».

...Коли йдеться про сучасний театр, хоч би яку форму він не прийняв, нехай то п'єса з кількома діючими особами, хепенінг або п'єса з довгим переліком персонажів і мінливим місцем дії, проблема залишається незмінною – як знайти в сьогоднішньому театрі щось рівне за силою Єлизаветинському, маючи на увазі його масштаб і виразність. Якої сучасної форми міг би набути цей чудовий театр?

Ґротовський – як монах, для якого в піщинці уміщений Всесвіт. Свій театр він називає театром убогості. Єлизаветинський театр, який увібрав у себе все, що може стосуватися життя, включаючи бруд і розпач злиднів, – це грубий театр пишноти і розкоші. Обидва ці театри не так далекі один від одного, як це може видатися.

Якщо ми не розуміємо, що таке катарсис, то тільки тому, що тепер його ототожнюють з емоційною паровою лазнею. Якщо ми не в змозі зрозуміти трагедію, то тільки тому, що її тепер підміняють зображенням на сцені короля. Ми хочемо магії, але плутаємо її з фокусами, так само як ми вже безнадійно змішали любов з сексом, красиве з естетичним. Ми повинні відкривати нові можливості, бо тільки тоді розсунуться горизонти реалізму.

...У всьому світі триває один і той же процес: для того, щоб врятувати театр, його треба заново розчистити. Процес цей тільки почався і навряд чи коли-небудь завершиться. Театрові потрібна своя постійна революція. З іншого боку, безглузде руйнування – злочин, воно викликає потужну протидію й тягне за собою ще більшу плутанину. Якщо навіть ми зруйнуємо псевдосвятий театр, ми не повинні при цьому впадати в оману, вважаючи, що необхідність в духовності застаріла і що космонавти раз і назавжди довели, що ангели на небі не мешкають. І якщо нас дратують маловиразні театри революціонерів і пропагандистів, це не повинно означати, що розмова про людей, про владу, про гроші, про структуру суспільства – пройдений етап.

Але якщо мова театру багато в чому зумовлена часом, тоді слід визнати, що сьогодні грубість ближча до життя, а святість далі від нього, ніж у будь-яку з епох. Колись театр починався, як магія: таким він був на священних святах, таким він був, коли вперше засвітилися вогні рампи. Сьогодні все змінилося. Публіці не дуже потрібен театр, і вона

з недовірою ставиться до тих, хто в ньому творить. Так що нам важко розраховувати на побожну зосередженість глядацької зали. Наше завдання – оволодіти її увагою і викликати до себе довіру.

Театр як такий (Безпосередній театр)

Немає сумніву, що театр займає в житті особливе, йому одному належне місце. Він як збільшувальне скло і одночасно як зменшувальна лінза. Це маленький світ. Але він легко може перетворитися з маленького у нікчемний. Він не схожий на навколишнє життя... Театр залишається колишнім: склад виконавців той же, що був завжди. Театр звужує життя, він звужує його у багатьох планах. Важко поставити перед собою в житті якусь одну мету, в театрі, проте, мета зрозуміла і єдина. З першої репетиції вона завжди в полі зору, і притому не надто віддалена. У досягненні її беруть участь усі.

У нашому суспільстві загалом роль мистецтва до кінця не визначена. Люди в більшості своїй можуть чудово існувати без всякого мистецтва, і навіть, якщо жалкують про його відсутність, це, в усякому разі, не відбивається на їх діяльності. В театрі все інакше. У будь-якому випадку кожне практичне питання – це одночасно питання і художнє.

Сцена – відображення життя, але це життя не можна наново пережити без певної системи правил, заснованих на дотриманні певних оціночних суджень. Саме ставлення цензури до театру красномовно говорить про його приховану силу. За більшості режимів, навіть коли друковане слово вільне, образотворче мистецтво вільне, остання вільною стає сцена. Інстинктивно уряди знають, що жива подія може викликати небезпечний спалах...

Якщо ця остання глава, яка неминуче є в певному сенсі висновком, виллється в розповідь про форму театру, який я наче рекомендую, то це тільки через те, що я можу говорити лише про театр, який я знаю. Мені мимоволі доведеться звузити поле зору і говорити про театр, як розумію його я, автобіографічно. Я спробую наводити приклади і робити висновки, виходячи з моєї власної практики, – це те, з чого складається мій досвід і народжується моя точка зору. Читач повинен пам'ятати, що це невіддільне від мого паспорта, національності, місця і року народження, фізичних особливостей, кольору очей, почерку. До того ж все це невіддільне від сьогоднішнього дня.

Якщо ж хтось збирається використовувати її як посібник, я повинен заздалегідь попередити, в ній немає універсальних формул, вона не

пропонує методу. Я можу описати вправу або прийом, але кожен, хто спробує відтворити його за моїми описами, буде розчарований.

У виставі на першому плані взаємини; актор – (річ) – аудиторія. На репетиції: актор – (річ) – режисер. На найбільш ранній стадії: режисер – (річ) – художник.

Нерідко я оформляю виставу сам. Це дає певні переваги, але за особливих причин. Коли режисер виступає одночасно і як художник, його загальнотеоретичне осмислення п'єси і її втілення у формі і кольорі виникають в одному ритмі.

Розподіл ролей народжує новий ряд проблем. Якщо для репетицій відведено мало часу, неминучий розподіл ролей за типажністю, але всі, звісно, засмучені. Будь-який актор хотів би грати всі ролі. ...Намагатися розподіляти ролі «свідомо», як правило, марна справа.

Набагато краще мати в розпорядженні час і умови, коли є можливість ризикувати. При цьому можна помилитися, але натомість отримати зовсім несподівані відкриття та рішення.

Режисер ніколи не може собі дозволити ставити вперше. Я якось чув, що початківець-гіпнотизер ні за що не зізнається пацієнту, що він гіпнотизує вперше у житті. Він уже «з успіхом проробляв це неодноразово».

Перша репетиція завжди нагадує сліпого, що веде сліпих. У перший день режисер може виступити і з формально побудованою мовою, пояснюючи основні завдання майбутньої роботи. ...Другий день вже зовсім інший; після минулої доби кожний окремий фактор і взаємозв'язок між ними невловимо змінилися. Режисер знає, що репетиції – еволюційний процес... і його мистецтво – це мистецтво визначення вирішального моменту. Він знає, що не повинен вселяти якісь думки передчасно.

Як би багато він не працював удома, режисер не в змозі зрозуміти п'єсу наодинці з самим собою. Які б думки він не приніс із собою в перший день, вони будуть поступово розвиватися і збагачуватися завдяки процесу, в якому він бере участь разом з акторами, так що на третій тиждень стане зрозуміло, що й сам він все сприймає по-іншому.

...Режисер, який на першу репетицію приходить з готовим сценарієм та записаними рухами, – мертва людина в театрі.

Природно, будь-яка робота передбачає роздуми. Міркувати – це значить порівнювати, помилятися, повертатися назад, сумніватися. Так чинить художник, письменник – теж, але наодинці з самим собою. Театральному режисерові доводиться виявляти свої сумніви перед акторами, але в нагороду він отримує матеріал, який розвивається в нього на очах.

Найменше слід довіряти скромному, невибагливому режисерові, часто приємній людині. …Режисери, які не бажають здаватися деспотами, змушені часом нічого не робити, культивуючи невтручання і вважаючи, що це єдина форма поваги актора. Це помилкова установка – без керівника трупа не може досягти результатів за час, відведений для репетицій.

Режисер не звільнений від відповідальності, він відповідає за все, але він не вільний також і від участі в самому процесі, він становить частину цього процесу. Час від часу з'являється, який стверджує, що режисери не потрібні – актори все можуть робити самі. Можливо, це справедливо. Але які актори? Щоб актори могли створювати щось самі, вони повинні знаходитися на такому високому рівні, щоб їм не потрібні були репетиції.

Як тільки вони прочитають п'єсу, вони зможуть в одну мить відтворити невидиму суть її. Це нереально: для того і потрібен режисер, щоб допомогти трупі досягти такого ідеального стану. Режисер тут для того, щоб нападати і відступати, провокувати і зупиняти до тих пір, поки щось не почне виходити. Противник режисури відкидає режисера з першої ж репетиції. Режисер завжди зникає, та дещо пізніше, під час першої вистави. Рано чи пізно повинен з'явитися актор, і тоді всім починає керувати ансамбль.

Режисер повинен відчути, чого хоче актор і чого він уникає… Жоден режисер не дає акторові точної моделі гри. У кращому випадку, режисер дозволяє акторові розкрити власні можливості, які для нього самого могли залишатися невідомими.

Для того щоб зрозуміти важку роль, актор повинен до кінця вичерпати свої можливості, але великі актори іноді йдуть ще далі. Історія театру знає часи, коли робота актора ґрунтувалася на певних загальноприйнятих засобах вираження. Існували застиглі виконавські прийоми, від яких в наші дні відмовилися. З іншого боку (хоча це і менш помітно), пропонована системою свобода у виборі засобів виразності досить обмежена, оскільки, ґрунтуючись на своїх повсякденних спостереженнях і безпосередності власного сприйняття, актор не черпає з глибин творчості. Він звертається до себе за абеткою, теж скам'янілою, оскільки мова знаків із життя, з яким він добре знайомий, на ділі є мовою не винайденою, а мовою, йому притаманною. Його спостереження за поведінкою – це найчастіше спостереження за

проекціями самого себе. Те, що він вважає стихійним, відфільтроване і проконтрольоване багато разів.

Мета імпровізації в процесі репетицій і мета вправ завжди одна й та ж: відійти від Неживого театру. Найважче завдання для актора – бути одночасно щирим і залишатися відстороненим, а акторові зазвичай утовкмачують, що щирість – це все, що від нього вимагається. Своїми моральними обертонами це слово викликає велику розгубленість. У певному сенсі найсильніша риса брехтівських акторів – це ступінь їх «нещирості».

Тільки через свою відстороненість актор зможе побачити власні штампи. Акторська гра багато в чому унікальна за своєю складністю, оскільки акторові доводиться користуватися віроломним, мінливим і загадковим матеріалом – самим собою. Від нього вимагають щоб він був цілком захоплений, але залишався на відстані, відсторонений, але без відчуженості. Він повинен бути щирим і повинен бути нещирим: він повинен навчитися бути щиро нещирим і брехати з абсолютною правдивістю. Це майже неможливо, але це дуже суттєво, і про це легко забувають.

Занадто часто актори – і це не їхня провина, а тих мертвих шкіл, якими наповнений світ, – будують свою роботу на недоїдках доктрини. Велика система Станіславського, яка вперше підійшла до виконавського мистецтва з погляду науки і знань, принесла стільки користі, скільки і шкоди багатьом молодим акторам, які невірно прочитали її в деталях, зумівши витягнути з неї лише ненависть до доктрини. Після Станіславського рівні йому за значенням роботи Арто, прочитані наполовину, а зрозумілі на 1 / 10, викликали наївне переконання, що емоційна віддача і рішуче самовиявлення – ось і все, що має значення. У наш час це на додачу підкріплюється погано перевареними і перекручено зрозумілими положеннями Гротовського.

Жан Жене мріє, щоб театр вирвався за межі банальності, і він написав ряд листів Роже Блену, коли той працював над постановкою «Ширм», переконуючи його скеровувати акторів у сторону «ліризму». Це звучить добре теоретично. Та що таке «ліризм»? Що означає неординарна манера гри? Припускає вона особливий голос, пихаті манери?

Актори класичної школи вимовляли слова наче наспівуючи. Чи можна це вважати перетворенням традицій в реліквію? У який момент пошук форми обертається прийняттям штучності? Для нас це зараз одна з найбільш складних проблем…

Ніщо зазвичай не виглядає так жахливо, як добре навчений актор, що читає вірші.

На репетиції форма і зміст іноді розглядаються разом, іноді нарізно. Іноді дослідження форми може несподівано розкрити для нас сенс, що диктує її, а іноді докладне вивчення змісту дає нам свіже відчуття ритму. Режисер повинен шукати те місце, де актор заплутався у своїх рішеннях, і тут він повинен допомогти акторові подолати труднощі. Все це – діалог і танець режисера і актора. Танець – це, звичайно, метафора, вальс режисера, актора і тексту. Рух іде по колу, і, хто веде, залежить від того, де ви перебуваєте.

...Його (актора) завдання... – зробити образ живим і дієвим. Як? Саме тут виникає потреба в інтелекті. Буває, що необхідно аналізувати, вивчати історію і документи, а буває, що потрібно кричати, ревти, кататися по підлозі. Буває, що з'являється можливість перепочинку, розваг, а іноді необхідна тиша, дисципліна і повна зосередженість. Однак часом ніщо не розкріпачує більше, ніж відсутність церемоній і відмова від надуманих форм спілкування. Буває, що необхідно всю увагу зосередити на одному акторі, а іноді колективний процес вимагає припинити індивідуальну роботу. Не обов'язково розробляти кожну деталь. Обговорення будь-якого можливого варіанту зі всіма учасниками надто уповільнює репетицію і може виявитися згубним для роботи в цілому. У цьому випадку режисер зобов'язаний мати почуття часу, він повинен відчувати ритм процесу і дуже точно дотримуватися його в кожен окремий момент. Іноді необхідно обговорити загальний напрям п'єси, але настає час, коли про нього слід забути, звертаючи увагу тільки на те, що може бути розкрито через невимушеність, екстравагантність, легковажність. Буває період, коли нікого не повинен турбувати кінцевий результат. Я не терплю присутності сторонніх людей на репетиціях, тому що вважаю цю роботу суто інтимною, закритою: акторів не повинно засмучувати, що вони нерозумно виглядають або допускають помилки. Багато чого в репетиціях незбагненно для стороннього – ексцеси не тільки бувають дозволені, але іноді і спровоковані, на подив і обурення трупи, поки не настане момент всьому цьому покласти край. І тим не менше навіть в період репетицій приходить день, коли присутність сторонніх людей необхідна, коли ті з присутніх, чиї обличчя, здавалося б, виражають недоброзичливість, можуть викликати нове напруження в роботі, а напруга в свою чергу – новий підйом. В процесі репетицій неминуче повинні змінюватися форми роботи. І ще одна вимога до ре-

жисера: він повинен безпомилково відчути той момент, коли виконавці, упоєні власним талантом і накручені творчим процесом, втрачають з уваги саму п'єсу. В один прекрасний ранок робота докорінно міняється: найважливішим стає результат. Жарти і пустощі безжально усуваються, вся увага звернена на спектакль, на манеру виголошення тексту, на виконання, техніку, дикцію, контакт з публікою. Нерозумно було б режисерові ставати на позицію доктринера, тобто або вживати технічні терміни, говорячи про темп, повноту звучання і т. д., або зовсім уникати таких понять, оскільки вони антихудожні. Настає такий момент, коли розмова про темп, точності, дикцію є найважливішою. «Швидше», «продовжуйте так само», «нудно», «змінюйте темп», «заради бога» стає єдино зрозумілою для акторів мовою, тоді як ще тиждень тому такі застарілі терміни могли звести нанівець весь процес творчості. Чим глибше актор розуміє завдання, тим більше вказівок він зобов'язаний відібрати, сприйняти і виконати одночасно. Він повинен мобілізувати свою підсвідомість, цілком підпорядкувавши її вимогам розуму.

Катарсис ніколи не може бути просто емоційним очищенням: він повинен бути звернений до людини в цілому.

Справжнім прикладом потреби в театрі мені видається вечір психодрами в божевільні. Давайте подивимося, що там відбувається в цей момент. Існує маленька громада, що веде розмірений, монотонний спосіб життя. У певні дні ...відбувається подія, щось незвичайне, чого вони чекають з нетерпінням, – вечір драми. Коли вони входять в кімнату, де відбудеться вечір, вони вже знають: що б тут не трапилося, це буде несхоже на те, що відбувається у дворі, в саду, в кімнаті, де стоїть телевізор. Всі сідають в коло. Спочатку учасники вечора ...підозрілі, ворожі, неконтактні. Лікар, відповідальний за вечір, бере ініціативу в свої руки і пропонує пацієнтам називати теми. Вносяться пропозиції, їх обговорюють, і поступово виявляються теми, що цікавлять багатьох, теми, які в буквальному сенсі стають точками їхнього зіткнення. Розмова болісно розвивається... і доктор відразу ж переходить до їх драматизації. Кожен в колі отримує свою роль, але це зовсім не означає, що він починає грати. Деякі дійсно виходять вперед як протагоністи, тоді як інші вважають за краще залишатися на місці і спостерігати, або ототожнюючи себе з героєм, або стежачи за його діями, одночасно критично і відчужено.

Конфлікт триває. Це справжня драма, оскільки люди тут будуть дійсно говорити про питання, які хвилюють їх і всіх присутніх... Вони можуть сміятися. Можуть плакати. Можуть взагалі не реагувати. Але

за всім тим, що відбувається в колі цих так званих божевільних, прихована дуже проста, дуже здорова основа. Всі вони щиро хочуть, щоб їм допомогли позбутися від недуги, навіть якщо і не знають, звідки прийде мені допомога та якої форми вона набуде. Тут мені хочеться уточнити, що я зовсім не розглядаю психодраму як вид лікування. Можливо, вона взагалі не дає результатів. Через дві години після початку вечора стосунки між присутніми дещо видозмінюються внаслідок того, що вони всі виявилися втягнутими в події. В результаті виникає пожвавлення, деяке відчуття розкутості, зароджуються контакти між людьми... Коли вони залишають кімнату, вони вже не ті, якими були, коли входили в неї. ...Ні песимізм, ні оптимізм самі по собі нічого не значать: просто деякі учасники на якийсь час повернулися до життя. Якщо ж по виході з кімнати все це випарується, це теж не має значення. Одного разу скуштувавши такий стан, вони неодмінно захочуть знову туди повернутися. Вечір драми здасться їм оазисом в пустелі їх життя.

Ось так я розумію театр, який потрібен: театр, в якому актор і глядач відрізняються один від одного тільки функціонально, а не по суті.

У світі, де все так мінливо і рухливо, пошук сам по собі автоматично стає пошуком форми. Руйнування старих форм, експериментування з новими, нові слова, нові взаємини, нові простори, нові будівлі – все це стосується одного і того ж процесу, і будь-яка окрема постановка – це не що інше, як одиночний постріл в невидиму ціль. Нерозумно сьогодні очікувати, що якийсь спектакль сам по собі, стиль або напрямок в роботі приведуть нас до того, чого ми шукаємо. Театр не може розвиватися тільки по прямій у світі, який рухається не тільки вперед, але також в сторону і назад. Ось чому довгий час не існує єдиного стилю для театрів світу, як це було в XIX столітті.

Правда у театрі – завжди в русі. У повсякденному житті «якби» – фікція, в театрі – це експеримент. У повсякденному життя «якби» – ухиляння, в театрі «якби» – правда. Коли мені вдається переконати і цій правді, тоді театр і життя – одне ціле. Це висока мета. Але це важка робота.

Грати коштує великої праці. Але коли ми розглядаємо роботу як гру, тоді це вже не робота.

Гра є гра.

XXVII. РЕЖИСУРА ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА

«Явних учителів у мене не було. Я самоук, якщо не вважати тих примітивних відомостей про сцену, які можна взяти в театральній школі... – так починає статтю «Мої учителі» один із найбільших театральних діячів Європи XX століття Джорджо Стрелер. – Там, на мініатюрній сцені, освітленій вогнями маленької рампи, я читав вірші, а потім грав, опановуючи першооснови театрального ремесла, які на перший погляд, можливо, і незначні, але мають у собі безліч дуже важливих речей. Як мене вчили? Емпірично, методом «наслідування» (ніхто ніколи не говорив нам, що можуть бути ще якісь методи, крім «наслідувального»), без усякої теоретичної підмоги, але послідовно і наполегливо... На цій сцені я пережив перший страх – почуття, немов ти стоїш перед усіма голий, і вперше відчув, що твоє тіло тобі не підвладне...».

Джорджо Стрелер народився 14 серпня 1921 року в Трієсті. Його мати – Альберта Лоріч – відома віолончелістка. Коли йому виповнилося 8 років, родина переїхала в Мілан.

В шістнадцять років Джорджо познайомився з 18-річним Паоло Ґрассі, також завзятим театралом. Разом вони слухали музику, обмінювалися книгами. Дружба ця увійде в історію. Хтось жартома назвав їх міланськими Діоскурами.

У червні 1940 року Стрелер закінчив міланську Академію драматичного мистецтва і почав акторську кар'єру в амплуа першого коханця. У візках бродячої трупи Стрелер їздив дорогами Італії.

Щоб уникнути служби в німців, він утік до Швейцарії. У 1945 році, відразу після звільнення Італії, Джорджо повернувся в Мілан разом із дружиною актрисою Розітою Лупі. Союзницькі війська призначили його комісаром з ліквідації фашистської театральної федерації.

Згодом Стрелер отримав пропозицію від актриси Діани Тор'єрі поставити виставу «Траур – доля Електри» О'Ніла. Менш, ніж за два тижні вистава була готова. Він був готовий працювати в будь-яких умовах. Прем'єра пройшла з успіхом: шість-десять разів виходили актори на поклони до публіки. За «Трауром» пішли й інші успішні вистави: Стрелер трудився невтомно.

Восени 1946 року, сидячи з Паоло Ґрассі на лавці біля палацу Сфорца, він запропонував поставити «Міщан» М. Горького.

Ґрассі зумів знайти гроші для оплати оренди залу «Ексцельсіор». На підготовку вистави пішло всього дванадцять днів.

16 листопада відбулася прем'єра «Міщан», що мала великий успіх. «Ми з Ґрассі мріяли про театр, який міг би жити довго, змінюючись разом з часом, – розповідав Джорджо. – І вирішили створити в Мілані те, що інші театральні світи знали вже сторіччя».

Друзі вподобали будівлю на віа Ровелло, де раніше був старий кінотеатр «Бролетто», а під час війни – в'язниця.

14 травня 1947 п'єсою Горького урочисто відкрився «Пікколо театро ді Мілано», і знаменитий оркестр «Ла Скала» привітав народження нового театру «Маленькою нічною серенадою» Моцарта, композитора, генію якого Стрелер поклонявся все життя. Слова Сатіна (актор Тіно Бьянкі) про людську гідність прозвучали так, ніби Сатін народився в Італії і зараз разом з італійцями переживав пору громадського підйому. Сам Стрелер грав шевця Альошку.

А через кілька місяців він поставив «Арлекіна», який вважається одним із найвеличніших спектаклів XX століття.

16 серпня 1947 «Пікколо» визнала вся країна: вистава «Нічліжка» («На дні») була показана у Венеції на міжнародному фестивалі.

У тому ж 1947 Стрелер дебютував «Травіатою» в музичному театрі «Ла Скала». Він поставив кілька десятків опер, робота над якими, безумовно, збагатила його режисерську практику в драматичному театрі.

У «Пікколо» поспішали показати найкраще, що створила світова драматургія. Що ж стосується художнього вираження, – це був момент відкриття натуралізму. У 1947–1949 роках грали спектаклі «Гроза», «Злочин і кара», «Ричард III», «Буря», «Приборкання норовливої», «Ворон» Гоцці, «Чайка» Чехова.

Коли провідні актори хворіли, Стрелер із неприхованим задоволенням замінював їх. Демонструючи талант перевтілення, він справлявся з будь-якими ролями. Ставлення його до акторів можна зрозуміти із перших рядків статті «Відповідальність виконавця»: «Актор – це найперший і найочевидніший елемент театрального видовища: для певного кола глядачів він взагалі є символом театру, він наче в себе його вбирає, і справді він – головний у механізмі театру».

Стрелер і Ґрассі з перших же днів виношували ідею театру як якогось культурного центру – з бібліотекою, музеєм, конференц-залами, магазином, де продавалися б книги та платівки, з камерної сценою для

експериментальних вистав. У 1951 році при «Пікколо» була заснована студія, яка отримала статус міського навчального закладу.

Своїми вчителями Стрелер називав Копо, Жуве і, звичайно, Брехта.

«...Вчителями я вважаю всіх, кого зустрічав у театрі і хто мене хоч чомусь навчив. Тому що кожен з нас чимось зобов'язаний іншим... Сьогоднішній молоді, мабуть, не хочеться мати вчителів. Вона вважає, що вони їй не потрібні. Вона нікому не хоче бути зобов'язаною. І можливо, це одна з перших ознак того, що я належу до «іншого світу», іншому «історичному періоду». Але «вчителі» все ж потрібні. Нехай інші, у яких будуть інші, ніж раніше, «методи» і з якими зав'яжуться інші, ніж раніше, стосунки. Але потрібні, у мене їх було три... Перший з них Жак Копо. Копо, якого я не знав особисто... Сьогодні нелегко визначити, чим саме я йому завдячую, але я все таки спробую. Отже: Копо, або суворе, бачення театру. Копо, або почуття єдності театру, єдності слова написаного і поданого, єдності акторів, сценографів, композиторів, драматургів. Єдність, що об'єднує всіх, аж до останнього машиніста сцени. Театр як місце, де кожен повинен уміти робити роботу іншого – один краще, другий гірше. Театр як почуття «моральної відповідальності», як несамовита, «єдина» любов...

...Я думаю, Копо залишив театр просто тому, що не зміг «створити такий театр, в який він вірив, – йому довелося б зажадати від людей того, що може вимагати від них тільки Бог.

Потім – Луї Жуве. Людяність Жуве, його глибокий інтерес до мене, і не просто до мене, а до іншого покоління, іншого світу, іншого смаку, були для мене найважливішою «школою», що зберегла своє значення і донині. Я навчився у нього любові до «ремесла» (з усіма відповідними небезпеками) та скромної гордості людини, яка володіє своїм ремеслом, і володіє ним добре. Я зобов'язаний Жуве гострим почуттям «минущості» театрального мистецтва і тим, що в мене вистачає мужності з цим змиритися.

Брехт являє собою кінцевий пункт, де сходяться всі компоненти. Серед безлічі інших речей Брехт навчив мене перш за все «театру для людей», театру, який у всьому театр (в деякому розумінні як у Жуве), але при цьому ніколи не самоціль... Він навчив мене театру, який розважає і в той же час допомагає людям мінятися і змінювати на краще світ. Він змусив мене зрозуміти, що актор, залишаючись людиною театру, в той же час повинен жити поруч з іншими людьми, проявляючи почуття свідомості і відповідальності. Він вчить жити з однаковою віддачею

одночасно в обох цих вимірах, кожен з яких доповнює інший, вчить, що театр не повинен бути поза історією, поза часом – не повинен бути «вічним театром» і що історія не повинна протистояти театру; історія, і театр, і світ, і життя повинні бути разом...»

Стрелер завжди знаходився під впливом Брехта-людини і в ще більшій мірі Брехта – поета нового театру. П'єси німецького драматурга з'являються в репертуарі «Пікколо» з 1956 року: «Тригрошова опера» (1956), «Добра людина з Сезуана» (1958), «Швейк в Другій світовій війні» (1960).

У лютому 1956 року Брехт приїхав до Мілану і прийшов в захват від «Тригрошової опери», визнавши, що постановка Стрелера краща за берлінську. Він заявив, а згодом і написав, що відтепер «Пікколо» і Стрелер – його «Zentrum» в Італії.

Стрелер також обожнював Ґольдоні. Називав його «мій старий добрий Ґольдоні». І часто згадував посвяту драматурга: «душа, простота і людяність перемагають завжди». Тому настільки закономірним стало для Стрелера звернення до «Кйоджинських перепалок» (1964), що набули на сцені лірико-епічного звучання.

Стосунки між Стрелером і Ґрассі були досить своєрідними. Траплялося, коли обговорювалося якесь принципове питання, запальний Джорджо вибігав з кабінету з криком «Я вб'ю його!» Але незабаром повертався і продовжував як ні в чому не бувало розмовляти зі своїм другом Паоло.

Шекспір з'являється в репертуарі міланського «Пікколо» в перші ж роки його існування: «Ричард II» (1948), «Приборкання норовливої» (1949), «Ричард III» (1950), «Юлій Цезар» (1953), «Коріолан» (1957). Ці вистави – внесок не лише в італійську, а й у світову шекспіріану. Стрелер витягує з шекспірівської поезії дивовижний сплав фантазії і реальності, що дозволяє йому передати глибокі і болісні роздуми про долю людини, про життя і театр.

У 1968 році Стрелер несподівано залишив «Пікколо театро», а в травні 1969-го очолив молодіжну групу «Театр і дія», що складалася в основному з вихованців його студії. Стрелер створив театр маленький, пересувний, не субсидований державою. Він хотів експериментувати, шукати нові форми.

Загалом «Пікколо» жив без Стрелера чотири сезони. Повернення відбулося в 1972 році, коли Паоло Ґрассі очолив знаменитий театр «Ла Скала».

У «Пікколо» Стрелер ставить «Короля Ліра» – один з найпохмуріших своїх спектаклів. У королівстві Ліра у нього панували молоді. Як писав Стрелер в своїй режисерській експозиції, «старі тут, як мамонти серед хижих, спритних, жорстоких тварин, які будуть жити після них». Здоровий, красивий, чуттєвий і при цьому безсердечний, безсовісний, жорстокий світ. «Планета без любові», – констатував Стрелер.

Невдовзі після «Короля Ліра» він поставив «Вишневий сад», відзначаючи при цьому внутрішню подібність між шекспірівською трагедією і останньої драмою Чехова. Він говорив, що обидві п'єси – про відображення історії, про зміну поколінь, про страждання, яким платять за зрілість.

«Вишневий сад» (1974) – образ життя, що минає, сумний і світлий. Джорджо Стрелер і його художник Лучано Доміані знайшли дивовижно точне рішення.Над головою глядачів і над сценою колишеться легкий купол білого кольору. У фіналі, коли сцена покинута, а Фірс вмирає, біле полотнище повільно опускається на будинок, покриваючи його цим останнім чохлом.

«Спектакль залишає відчуття марності часу, тлінності життя і разом з тим вражаючої краси, яку ця тлінність тільки примножує і збільшує», – пише А. Бартошевич».

Визнанням високого міжнародного авторитету Стрелера стало запрошення очолити Театр Європи, заснований у Парижі в 1982 році. Кожного сезону цей театр мав показувати чотири вистави з різних країн Європи, об'єднаних якоюсь однією темою. Право відкрити перший сезон Театру Європи було надано міланському «Пікколо театро».

У 1986 році Джорджо Стрелер починає викладати в створеній ним школі драматичного мистецтва. Його видатний внесок у сучасне театральне мистецтво отримує гідну оцінку. Джорджо – кавалер французького Почесного легіону, німецького Ордена мистецтв, почесний доктор університету в Торонто, лауреат Американської акторській академії.

Багато сил і нервів забирало у Стрелера тривале будівництво нової будівлі «Пікколо театро». Джорджо вступив у непримиренний конфлікт з мером Мілана. У результаті суперечка про те, хто повинен визначати долю знаменитого театру, зайшла занадто далеко і завершилася у грудні 1996 року відставкою Стрелера.

11 січня 1997 року нова будівля «Пікколо» таки відкрилося, через тринадцять років після початку будівництва. Але маестро в залі не

було. Виконувач обов'язків художнього керівника театру Ланґ сказав: «Стрелера не можна замінити. Це геній і до того ж мій друг. Я взявся за цю роботу для того, щоб зробити можливим його повернення в театр, його театр». І він повернувся, але ненадовго. 25 грудня 1997 Джорджо Стрелера не стало. Смерть наступила в результаті серцевого нападу. Режисер, якому було 76 років, знаходився в своєму будинку в Швейцарії.

«...Всі мої вічні теми і вічні зобов'язання зливаються в єдину і послідовну життєву позицію. Можливо, наступна, сповнена символічного сенсу фраза Брехта занадто часто цитується, але все одно вона моторошно правдива: «Усі мистецтва (а отже, і театр, додам я) служать одному, найважчому з мистецтв – мистецтву жити». Цей закон завжди керував моїм життям. Спочатку я слідував йому несвідомо. Нині я поводжуся (у всякому разі, намагаюся поводитись) відповідно до нього свідомо.

У цьому я весь».

І, насамкінець, настанова молодим режисерам від Джорджо Стрелера.

«ЛИСТ ДО МОЛОДОГО РЕЖИСЕРА»

Дорогий Рафаеле!

Зараз, коли минули важкі і прекрасні дні, якими завершується всяка робота над виставою, і ще не настав момент, коли, спалахнувши, вмить згорять перед глядачем плоди твоєї багатомісячної роботи, я хочу передати тобі свої дружні привітання, сповнені любові й участі. Мені дуже добре знайоме все, що ти зараз переживаєш.

Я поставив стільки вистав за ці довгі роки, не спав стільки ночей, тому що, як і ти, не міг повірити, що «все» вже завершено і «народився» нарешті театр – не підготовка до театру, а саме театр, «спілкування із глядачем».

Мені знайомі і страх, і почуття самотності, і рідкісні моменти захоплення, і сумнів, і ненависть, і безмежна любов до того, що протягом усього свого життя я спостерігаю на сцені, такій дивно маленькій, то страшенно далекій, то зовсім близькій, немов дивишся на неї з різних сторін бінокля.

Ти теж не уникнеш дії невблаганного закону, що переслідує всіх, хто працює в театрі, а більш за все той різновид, до якого належать «режисери», – найнещасніший, найбільш мучений внутрішніми протиріччями.

Режисери – це люди, яким в нашу похмуру для театру епоху немов «долею» призначено – зважаючи на їх повну непридатність в одній сценічній галузі та високої обдарованості в іншій – відірватись від хору акторів, причому утворена в результаті рана вже ніколи не загоїться.

По суті, їм довелося відірватися від «самих себе» і перейти в той таємничий простір, який розділяє сцену, повну світла, звуків, рухів, і темну, безмовну, глядацьку залу, що затамувала подих. Режисери – це ті, хто робить важку роботу, «допомагаючи» театру «здійснити себе», але так, що самі вони ніколи не можуть бути присутніми на сцені.

Вони приречені відчувати театр десь зовні... Завжди. Навіть у той момент, коли магічна іскра об'єднує групу людей, занурених у добровільне безумство сценічної гри – в ній є щось жахливе: нафарбовані особи, мовчазні або волаючі роти, простягнені або безсило опущені руки, широко розплющені очі, що видають розумові потуги чи безсонну тверезість сценічного сну, – і групу глядачів, які спостерігають за їх грою із зали з напруженою увагою або заворожені до самозабуття.

Можливо, саме тому, що з моменту, коли феномен театру, власне, і здійснюється, ми відсутні, тому, що для нас театр – це поодинці переживане самозабуття щасливої репетиційної хвилини, тому, що ми одні проти всього і проти всіх, навіть проти себе самих, тому, що ми самотні, хоча перед нами, позаду нас, над нами, під нами і взагалі «з нами» стільки людей, ми самотні найповнішою самотністю, бо нам відмовлено в тому забутті, яке дає «гра», єдине, в чому реально реалізовує себе людина театру, – можливо, звідси і відчуття жахливої порожнечі, коли робота йде до завершення, щоб зробитися зрештою зовсім чужою.

Так, театр завжди нам чимось чужий, особливо коли він, власне, і «стає театром». І яка користь із того, що своє неусвідомлене роздратування ми скидаємо на інших, коли,

викриваючи їхні провини і недогляди, шукаємо спосіб приховати біль, що з'їдає нас зсередини!

До того ж ми важче, ніж інші, переживаємо і горезвісне «потім». Це «потім» настає тоді, коли в залі гасне світло (старий ритуал, який віддає риторикою, але глибоко істинний ритуал), коли гаснуть вогні рампи і ми виходимо на вулицю, в темінь, холод і вітер. Тремтіння, яке нас пронизує, воно не тільки від холоду, а й від життя, того реального життя, яке продовжує собі тексти, тому що нікому з нас ніколи не вдалося «зупинити» його на сцені.

Та його й не треба зупиняти. Ах, Рафаеле, немає на світі людини більш самотньої і більш непотрібної, ніж режисер, коли вистава, в яку він вклав свою плоть і кров, вже народилася і існує тепер незалежно від нього і часто всупереч йому.

Так ось, дорогий Рафаеле, в цьому листі старий режисер (яким дивним здається мені слово «старий», я сам собі не вірю, коли його пишу), старий, але не «пропащий», на жаль для тих, хто живе в страху перед власною слабкістю і нікчемністю, обіймає молодого, з яким він пройшов разом частину свого шляху і який, я сподіваюся, видобув якусь користь із життя...

Є такий вислів, ідіоматичний штамп: «робити щось, переступаючи через трупи». Але штампи ні для кого і ні для чого не годяться, в тому числі для «артистів» (припустимо, що хоча б іноді ми буваємо артистами). У мистецтві, якщо ти хочеш створювати справжнє мистецтво (як і в житті, скажімо займаючись політикою), не можна «переступати через трупи» – не можна поступатися ніякими принципами, ніякими почуттями, навіть якщо вони в чомусь нас обмежують.

Дозволяючи це, ми робимо помилку, і не тільки з точки зору моралі, саме функціональну помилку. Бо таким чином ти чиниш протиприродно. Так от я, що зробив стільки помилок, кажу тобі, що навіть найнікчемнішу гусеницю не можна роздавити заради найвеличнішого вірша...

Певна річ, існує щось, що я хотів би залишити у спадок іншим: це мої сценічні рішення, мій метод, який незримо присутній за «усім», що я роблю. І я запитую себе: невже той, хто захоче бути «вірним» тому, що я реально дав сцені, буде «вірним» тільки якимось зовнішнім ознакам, а не всьому, що за ними стоїть?

Мені здається, що зовнішні ознаки набувають сенсу лише вкупі з іншим. Бо способи і методи, взяті самі по собі, незалежно від причини, яка змушує їх і, значить, весь «театр» чомусь служити, – нічого не варті. Це будуть лише жести або сума жестів, інакше кажучи – театр тільки як театр. Успіх, неуспіх, зусилля (наче зусилля саме по собі чогось варте!), звук, колір, крик. Тобто «ніщо». Ніщо, якщо за всім цим не стоїть якийсь «людський сенс».

Найкращу виставу, найбільше мистецтво чекає смерть, якщо вони позбавлені тієї єдиної істинної цінності, яка здатна взяти гору над смертю. Взяти гору і перемогти. Ця цінність – гуманістичний сенс мистецтва. Гуманізм його правди. Його гуманна «моральність». Зрештою для нас, діячів театру, є тільки одна крихітна, але близька нашій душі реальність (чи прокляття вона наше чи наше спасіння і визволення?) – це театр, який ми робимо. І тому було б великою помилкою, якби ми перестали думати про його призначення і насолоджувалися ним лише як театром.

Отже, ще раз найщиріші і дружні побажання!

ЛІТЕРАТУРА

Частина перша:

...дреев Л.Н. Письма о театре. – СПБ, 1914.
...никст А. Театр эпохи Шекспира.- М., 1965.
...никст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., Л., 1968.
...нтуан. А. Дневники директора театра. – М. – Л., 1939.
...ристофан. Комедии. – М., Л., 1989.
...сеев В. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. – М., ...987.
...елінський В. Г. Про драму і театр. – К., 1949.
...ентли Э. Жизнь драмы. – М., 1978.
...ояджиев В. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. – Л., 1977.
...ояджиева Л. Рейнхардт. – М., 1987.
Василько В. С. Микола Садовський і його театр. – К., 1962.
Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. – Л. – М., 1938.
Виленкин В. Я. Вл. Немирович-Данченко: Очерки творчества. – М., 1974.
Виноградская И. Н. Станиславский в обществе искусства и литературы // Театральное наследство. – Т. 1. – М., 1955.
Виноградская И. Н. Творчество Станиславского. – М.. 1971. – Т. 1.
Вінок спогадів про Заньковецьку: Збірник. – К., 1950.
Від романтизму до натуралізму в французькому театрі: Збірник. – К., 1939.
Винтерштейн Э. Моя жизнь и моё время. – Л., 1968.
Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры. – Л., 1977.
Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. – Львів., 1995.
Вороний М. Театр і драма. – К., 1989.
Гауптман Г. Пьесы. – М., 1959.
Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий – М – Л., 1939.
Герасимов Ю. К. Русская театральная мысль конца XIX начала XX века: Автореферат.
Герасимов Ю. К. У истоков режиссуры. – М., 1976.
Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7-ми т. – М., 1986. – Т. 4,5,6.
Гольдони К. Мемуары.- М., 1933.
Гудков К. Уриэль Акоста. – М., 1960.
Гюго В. Избранные драмы. – Л., 1937. – Т. 1,2.
Данилов С. С. Русский театр первой половины XIX века. – Л., 1957. – Т. І.
Данилов С. С., Португалов М. Г. Русский драматический театр XIX века. – Л., 1974. – Т. ІІ.
Данилов С. С. Гоголь и театр. – Л., 1936.
Дживилегов А. Итальянская народная комедия. – М., 1969.
Дидро Д. Эстетика и литературная критика.- М., 1980.
Дурилін С. С. Марія Заньковецька. – К., 1955.
Зініна О. Два слова //Театр. – 1940. – № 11.

Збірник спогадів про Марка Лукича Кропивницького. – К., 1955.
Золя Е. Натуралізм у театрі // Хрестоматія з теорії драми. – К., 1988.
Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени. – М., 1940.
История западноевропейского театра в 8 томах (под. ред. Бояджиева Г.Н., Образцовой А.Г. и др.). – М., 1955–1988.
Карпенко-Карий І. Твори в 3-х тт. – К., 1985.
Коваленко П. Т. Шляхи на сцені. – К., 1964.
Коваленко П. Т. Незабутнє. – К., 1962.
Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. – К., 1984.
Кропивницький М. Л. Твори в 6-ти т. – К., 1960.
Крыжицкий Г. К. Немирович-Данченко о работе над спектаклем. М., 1958.
Крымова Н. А. Станиславский-режиссер, – М., 1971.
Крымова Н. А. О режиссерских принципах К. С. Станиславского. Автореферат. – М., 1971.
Левбарг Л. Н. У истоков театра XX века // Записки о театре. – Л., 1974.
Ленский О. П. Статьи. Письма. Записки. – М., 1950.
Леонидов Л. М. Воспоминания. – М., 1948.
Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия.- М., 1935.
Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М., Гослитиздат, 1953.
Марков П. А. О театре. – М., 1974. – Т. 1.
Мар'янекко І. О. Сцена, актори, ролі. – К., 1964.
Метерлинк М. Пьесы. – М., 1958.
Мокульский С. С. История западноевропейского театра. – М., 1956-1957 – Т. 1, 2.
Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. – М., 1938.
Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М., 1952.
Немирович-Данченко В. И. Рождение театра: Воспоминание, статьи, заметки. – М., 1989.
Піскун І. Український драматичний театр. – К., 1957
Плавт. Избранные комедии. – М. – Л., 1933.
Прокофьев В. В спорах о Станиславском. – М., 1976.
Родина Т. М. Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961.
Русский провинциальный театр: Сборник воспоминаний. – Л. – М 1937.
Садовський М. К. Мої театральні згадки. – К., 1956.
Саксаганський Панас Карпович: Збірник. – К., 1939.
Саксаганський П. К. До молодих режисерів. – К., 1940.Саксаганський П. К. Думки про театр. – К., 1955.
Саксаганський П. К. По шляху життя. – К., 1957.
Светаева М. Г. А. Н. Островский и формирование режиссерского искусства в России. – М., 1970.
Светоний Гай. Жизнь двенадцати цезарей. – М., 1990.
Семенова Е. С. Письмо дирекции императорских театров // Театр. – 1952. – № 11.
Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. – Х., 1935.
Слонова Н. Н. Н. Синельников. – М,. 1956.

Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську: Збірник. – К., 1966.
Софокл. Трагедії. – К., 1989.
Спогади про Миколу Садовського. – К., 1981.
Спогади про Івана Карпенка-Карого. – К., 1987.
Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8-ми т. – 1954-1961. Т. 4-8
Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9-ти т. – М., 1988. – Т 1.
Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. – М., 1953.
Станиславский К. С. Художественные записи. – М., 1939.
Станіславський К. С. Збірник. – К., 1957.
Станіславський і сучасність: Збірник. – К., 1963.
Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского 1898–1917. – М., 1973.
Суворин А. С. Хохлы и хохлушки.
Табачникова Е. Н. Н. Н. Соловцов и становление режиссуры в русском провинциальном театре. – Л., 1974.
Театральная энциклопедия в 5-ти т. – М., 1961-1967.
Тобілевич Б. Н. Панас Карпович Саксаганський. – К., 1957.
Тобілевич С. В. Мої стежки і зустрічі. – К., 1957.
Тобілевич С. В. Корифеї українського театру. – К., 1947.
Толстой А. К. Собрание сочинений. – М., 1969.
Тронский И. М. История античной литературы. – Л., 1957.
Український драматичний театр. – К., 1967. – Т. 1.
Український драматичний театр, ч. 2. – К., 1992.
Франко І. Я. Твори в 50-тт. – К., 1982. Т. 37.
Франко І. Я. Краса і секрети творчості. – К., 1980.
Хрестоматія з теорії драми. – К., 1978.
Хрестоматія з теорії драми. – К.,1988.
Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Л., 1934.
Чарнецький С. Золотий вік українського театру. – Л., 1916.
Шаров И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. – М., 1986.
Шекспір. Твори в 6-ти т. – К., 1986. – Т. 5.
Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. – М. – Л., 1948.
Эткинд Е. Театр Метерлинка // Метерлинк. Пьесы. – М., 1958.
Яблочкина А. А. 75 Лет в театре. – М., 1960.

Частина друга:

І. РЕЖИСЕР ЕДВАРД ҐОРДОН КРЕҐ

1. Про мистецтво театру. Переклад з англійської Н. М. Корнієнко та Л. С. Танюк. – К., 1974
2. Станиславський К. С. Дункан и Крег, статья в книге «Моя жизнь в искусстве». – М., 1988

ІІ. РЕЖИСЕР МАКС РЕЙНГАРДТ

1. Бояджиева Л. Л. Макс Рейнгардт. – К., 1987
2. Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX ст. – М., 1939

3. Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время. – Л., 1968

III. ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

1. Строева М. Режиссерские искания Станиславского. – М., 1973

2. Горчаков Н. Режиссерские уроки Станиславского, статья «Горячее сердце». – М., 1951

3. Театральная энциклопедия, т. 4. – М., 1965

IV. ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ В. І. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКА

1. Виленкин В. В. В. И. Немирович-Данченко. – М., 1941

2. Кнебель М. Школа режиссуры В.И. Немировича-Данченко. – М., 1966.

V. РЕЖИСУРА В. МЕЙЄРХОЛЬДА

1. Рудницкий К. Мейерхольд. – М., 1981

2. Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. – М.: ВТО, 1967

VI. РЕЖИСУРА Є. Б. ВАХТАНГОВА

1. Херсонский К. Вахтангов. – М., 1983

2. Станиславский К. С. Статья «Первая студия Художественного театра», в книге «Моя жизнь в искусстве». – М., 1988

VII. РЕЖИСУРА ОЛЕКСАНДРА ТАЇРОВА

1. Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М., 1970

2. Марков П. О театре. Театральные портреты. – М., 1975

3. Товстоногов Г. «Подвижник», «Театр» №7, 1985

VIII. СТАЦІОНАРНИЙ ТЕАТР МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

1. Василько В. Садовський і його театр. – М., 1962

2. Садовський М. Мої театральні згадки. – К., 1956

IX. ІНТИМНИЙ ТЕАТР А. СТРІНДБЕРГА

1. История зарубежного театра, ч. I–II под ред. проф. Г. Бояджиева. – М., 1971

X. РЕЖИСУРА НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

1. История западноевропейского театра, т. 7 под. ред. проф. А.Т. Образцовой и проф. Б. А. Смирнова.

XI. ЕПІЧНИЙ ТЕАТР БЕРТОЛЬДА БРЕХТА

1. Брехт Б. О театре. – М., 1960

2. Эткинд Е. Г. Театр Бертольда Брехта . – Л., «Нева» №8, 1957

XII. РЕЖИСЕРСЬКІ ШУКАННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

1. Корнієнко Н. Лесь Курбас – репетиція майбутнього. – К., 2007

2. Лесь Курбас. Філософія театру. – К., 2001

3. Лесь Курбас. Березіль. Із творчої спадщини. – К., 1988

4. Василько В. Народний артист УРСР Лесь Курбас. – К., 1969

5. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. – Львів, 1995

XIII. РЕЖИСЕР ГНАТ ЮРА

1. Юра Г. Життя і сцена. – К., 1962

XIV. РЕЖИСУРА ЖАКА КОПО

1. Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971

XV. РЕЖИСУРА ФІРМЕНА ЖЕМ'Є

1. Фирмен Жемье . Театр. – М., 1958

XVI. РЕЖИСУРА МАР'ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО

1. Лесь Танюк. Мар'ян Крушельницький. – К., 2007
2. Черкашин Р. На сцені і в житті // Мар'ян Крушельницький. – К., 1969
3. Русанов В. М. Крушельницький. – К., 1985
4. М. Крушельницький. Спогади. Статті. – К., 1969

XVII. РЕЖИСУРА ОЛЕКСІЯ ПОПОВА

1. Калашников Ю. Попов А. Д. Творческое наследие. – М., ВТО, 1979
2. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Творческое наследие. – М., ВТО, 1979
3. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. – М., 1979

XVIII. ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО КАРТЕЛЯ. РЕЖИСУРА І ПЕДАГОГІКА ШАРЛЯ ДЮЛЛЕНА

1. Финкельштейн Е. Картель четырех. – Л., 1974

XIX. РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛУЇ ЖУВЕ

1. Финкельштейн Е. Картель четырех. – Л., 1974
2. История западноевропейского театра под ред. проф. Образцовой А. Г. – Л., 1985

XX. РЕЖИСУРА ГАСТОНА БАТІ

1. Финкельштейн Е. Картель четырех. – Л., 1974
2. История западноевропейского театра под ред. проф. Образцовой А. Г. – Л., 1985

XXI. РЕЖИСУРА ЖОРЖА ПІТОЄВА

1. Финкельштейн Е. Картель четырех. – Л., 1974
2. История западноевропейского театра под ред. проф. Образцовой А. Г. – Л., 1985

XXII. ВПЛИВ Г. ТОВСТОНОГОВА НА РЕЖИСУРУ XX СТ.

1. Рудницкий К. Секреты и уроки Г.Товстоногова, вступление к книге «Беседы с коллегами». – М., 1985
2. Товстоногов Г. Беседы с колегами. – М., 1988

XXIII. РЕЖИСЕРСЬКІ ШУКАННЯ ЖАНА ВІЛАРА

1. История зарубежного театра – М., 1977
2. Большова А. Предисловие к книге «Жан Вилар о театральной традиции». – М., 1958

Вилар Ж. О театральной традиции. – М., 1956.

XXIV. ДЕЩО ПРО ПОЛЬСЬКИЙ ТЕАТР

1. Шидловський Р. Театр в Польщі.

XXV. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ШУКАННЯ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО

1. Ґротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Л., 1999

XXVI. РЕЖИСУРА ПІТЕРА БРУКА

1. Кагарлицкий Р. Режиссер Питер Брук// Пустое пространство. – М., 2008
2. Брук П. Пустое пространство. – М., 1976.

XXVII. РЕЖИСУРА ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА

1. Джорджо Стрелер. Театр для людей. – М., 1984.

ЗМІСТ

ЧАСТИНА ДРУГА

БІБЛІОТЕКА